

THE.WHAT?

ذوات

السينما العربية: المسار والتحول

مجلة ثقافية إلكترونية

العدد ٢٤- ٢٠١٦



مجلة ثقافية إلكترونية شهرية

تصدر عن مؤسسة «مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث»

العدد ٢٤ - ٢٠١٦

المراسلات:

تقاطع زنقة واد بهت وشارع فال ولد عمير، عمارة (ب) الطابق الرابع / أكدال – الرباط

ص.ب: ١٠٥٦٩

تلفون: ٠٠٢١٢٥٣٧٧٧٩٩٥٤

فاكس: ٠٠٢١٢٥٣٧٧٧٨٨٢٧

رئيسة تحرير مجلة "ذوات" الإلكترونية:

mag@thewhatnews.net

www.mominoun.com



كلمة
هذا العدد

عـرف العالـم العـربي السـينما، سـنوات قليلـة بعـد ظهورهـا بفرنسـا وبدايـة انتشـارها عبر العالمـين الأوروبي والأمريـكي، لكـن حضورهـا في العديـد مـن البلـدان العربيـة ظـل متفاوتـاً، فمنهـا مـن اسـتطاعت أن تسـتوعبها، وأن تنخـرط في ديناميتهـا، وتخلـق منهـا سـوقا إنتاجيـا محليـا، مثـل مـصر في سـنوات السـتينيات والسـبعينيات مـن القـرن المـاضي، حيـث حينمـا يتـم ذكـر السـينما العربيـة تتـم الإحالـة مبـاشرة عـلى مـصر (ظهـرت السـينما بمـصر في أواخـر القـرن التاسـع عـشر وتحديـدا عـام ١٨٩٦)، الـتي عرفـت إنتاجـات سـينمائية متواتـرة ضمنـت لهـا الريـادة عـلى المسـتوى العـربي، وفيمـا بعـد يتـم ذكـر لبنـان، وتونـس، والمغـرب، والجزائـر، ولكـن بلدانـاً أخـرى لـم تعـرف المحـاولات الأولى للسـينما، إلا في السـنوات الأخـيرة، بـل منهـا مـن لا تتوفـر إلى اليـوم عـلى قاعـة عـرض سـينمائية واحـدة، لأسـباب دينيـة وأيديولوجيـة محضـة.

لكـن بشـكل عـام، فالسـينما العربيـة، وعـلى الرغـم مـن العديـد مـن المحـاولات الجـادة والمتمـيزة، لـم تبلـغ بعـد مسـتوى كبـيرا مـن النضـج والفاعليـة الإنتاجيـة المتواصلـة، كمـا أنهـا لـم تحقـق بعـد الإشـعاع العالمـي إلى جانـب الـدول الكـبرى سـينمائيا؛ فباسـتثناء الحضـور المتمـيز في بعـض المهرجانـات الأجنبيـة والعربيـة، والتتويـج الـذي صـارت تحظـى بـه بعـض الأفـلام المغاربيـة (المغـرب، تونـس، الجزائـر)، وبعـض الأفـلام اللبنانيـة والسـورية والعراقيـة، لا يمكـن الحديـث عـن إنتـاج سـينمائي عـربي كبـير بمعـنى الكلمـة، مـا دامـت الحكومـات العربيـة تدخـل دائمـا عـلى الخـط بذريعـة دعـم هـذا الإنتـاج، ولكنهـا في الحقيقـة تطوقـه، وتحـد مـن مبادراتـه الفرديـة الفاعلـة، إمـا بحرمانهـا مـن الدعـم، أومـن حـق العـرض أصـلا في البلـد. كمـا أن البلـدان الـتي شـهدت ثـورة إنتاجيـة سـينمائية، أو مـا يصطلـح عليـه بالصناعـة السـينمائية فيمـا قبـل، وعـلى رأسـها مـصر، سرعـان مـا خفـت بريقهـا، وتراجعـت السـينما فيهـا بشـكل كبـير، بعـد الارتهـان لسـينما شـباك التذاكـر، وتراجـع الإنتـاج بشـكل مهـول بسـبب الأزمـة الاقتصاديـة العالميـة، وأحـداث الربيـع العـربي.

لقـد رافقـت السـينما، بـرأي الناقـد السـينمائي المغـربي فريـد بوجيـدة، مختلـف التغـيرات الـتي وقعـت في المجتمعـات العربيـة مـن بدايـة صدمـة الحداثـة وبنـاء دولـة الاسـتقلال إلى الربيـع العـربي، مـرورا بالأحـداث الكـبرى الـتي عرفهـا العالـم وبـروز الظواهـر الاجتماعيـة والثقافيـة لمـا بعـد الاسـتقلال السـياسي، وتشـكل الأحـزاب السياسـية بعـد مرحلـة حـركات التحـرر الوطـني، ولكنهـا مـع ذلـك مـا تـزال تعـرف "حالـة غربـة مركبـة"، باعتبارهـا شـكلاً تعبيرياً مرتبطـاً بـشروط موضوعيـة وحداثيـة لـم تتوفـر في حدهـا الأدنى في معظـم الـدول العربيـة، ومـا زالـت تعيـش مفارقـات كـبرى، لأنـه بالمـوازاة مـع الانتعـاش الكمـي للأعمـال السـينمائية العربيـة (المغـرب أنتـج في عـام ٢٠١٥، حسـب المركـز السـينمائي المغـربي ٢٠ فيلمـا طويـلا و١٢٣ فيلمـا قصـيرا، وهـو مـا جعلـه يحتـل المراتـب الأولى عـلى الصعيديـن الإفريقـي والعـربي في مجـال الإنتـاج السـينمائي)، وتزايـد التظاهـرات السـينمائية العربيـة الـتي يـتراوح تنظيمهـا بـين المهرجـان والملتقـى (المغـرب مثـلا ينظـم مـا يفـوق ٥٠ تظاهـرة سـينمائية، بمعـدل تظاهـرة



سينمائية كل أسبوع)، فمجموعة من الدول العربية تعرف تراجعا مهولا في القاعات المخصصة للفرجة السينمائية، والباقي يفتقر إلى التحديث والرقمنة، كما أن التظاهرات السينمائية تعرف الكثير من الفوضى والارتجال، ناهيك عن غياب استراتيجية واضحة تدبر المجال السينمائي في العالم العربي، والذي يفتقر بالأساس إلى قوانين تنظيمية، وإلى دعم التكوين السينمائي في مستوياته المتوسطة والعليا؛ وذلك عبر إنشاء معاهد عليا لمهن السينما، وإدخال السينما كنشاط أساسي ضمن أنشطة التكوين المدرسي؛ ووضع آليات مركزية للتنسيق بين مهرجانات السينما، مع فرض شروط دنيا للترخيص بتنظيمها، تجنبا للفوضى وإبعادا للمتطفلين، واحتراما لحقوق السينمائيين المهنيين، وإعادة إحياء الأندية السينمائية، وتفعيل الدور الأساسي للمراكز السينمائية في الوطن العربي.

من المؤكد أن موضوع السينما في الوطن العربي يثير الكثير من الأسئلة الجوهرية المتعلقة بالإنتاج السينمائي الموسوم بـ "العربي"، وببنياته وآلياته، وأشكال توزيعه، وتجلياته في المهرجانات العربية والأجنبية، وأقطابه المتعددة، والفاعلين فيه من منتجين، ومخرجين، وممثلين، وموزعين، وأرباب قاعات، وهو ما يحاول العدد الرابع والعشرون من مجلة "ذوات" الثقافية الإلكترونية الشهرية، الصادرة عن مؤسسة "مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث"، تقديم بعض الأجوبة عنها، وإثارة أسئلة أخرى قلقة، يساهم فيها الفاعلون في هذا القطاع على مستوى العالم العربي.

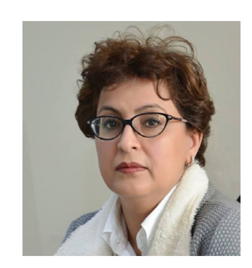
ويضم ملف العدد المعنون بـ "السينما العربية: المسار والتحول"، والذي أعده الكاتب والناقد السينمائي المغربي إدريس القري، وقدم له بمقال بعنوان "السينما في العالم العربي: رافعةُ تطوُّرٍ مُهْمَلَةٌ"، مقالا للمخرج والناقد السينمائي التونسي، الدكتور وسيم القربي، بعنوان "هويةٌ السينما العربية: أسئلة الممارسة التجريبية وقلق الانتساب"، ومقال للباحث السوسيولوجي والناقد السينمائي المغربي، الدكتور فريد بوجيدة، بعنوان "السينما العربية سؤال المسار والغربة: قراءة في التحولات"، ومقال للباحث الأكاديمي والمخرج السينمائي الجزائري، الدكتور إلياس بوخموشة، حول "جمهور السينما بالجزائر بين الوفاء والقطيعة"، ثم مقال آخر للمخرج والناقد السينمائي السوري، الأستاذ نضال الدبس، بعنوان "الفيلم العربي.. نافذة بقضبان". أما حوار الملف، فكان مع المخرج السينمائي المغربي، ورئيس قسم الإخراج بالمعهد العالي لمهن السمعي البصري والسينما، الدكتور عز العرب العلوي لمحارزي، والذي يتحدث فيه عن أوضاع السينما العربية من زوايا متعددة.

وبالإضافة إلى الملف، يتضمن العدد ٢٤ من مجلة "ذوات" أبوابا أخرى، منها باب "رأي ذوات"، ويضم ثلاثة مقالات: "الثقافة والأمن الثقافي: أمن ثقافي أم تنمية ثقافية؟" للكاتب المغربي عبد الدين حمروش، و"الشعر في زمن الإنترنت" للكاتب والشاعر المصري عماد فؤاد، و"الجدل الإسلامي – المسيحي في الفضاء الإلكتروني: "شبكة ابن مريم الإسلامية" أنموذجا" للباحث التونسي ياسين عاشور؛ ويشتمل باب "ثقافة وفنون" على مقالين: الأول للكاتبة والروائية الفلسطينية حزامة حبايب بعنوان ""العائد".. فرجة سينمائية مؤلمة ومبهرة"، والثاني للكاتب السوري كريم أبو حلاوة بعنوان "تأملات في الشغف الإنساني والوجد الصوفي".

ويقدم باب "حوار ذوات" لقاء مع الكاتب والروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، أنجزه الباحث الجزائري شرقي عبد الباسط. ويقترح "بورتريه ذوات" لهذا العدد صورة

للفنان التشكيلي الفلسطيني وليد الجعفري، أبدع في رسمها الكاتب والشاعر عمر شبانة. وفي باب "سؤال ذوات"، يسائل الإعلامي والكاتب التونسي عيسى جابلي مجموعة من الباحثين العرب حول هل حسنت التكنولوجيا حياتنا؟، فيما يعرض الباحث التربوي التونسي مصدق الجليدي نتائج بحث مقارن حول النظم التربوية المغاربية.

وتقدم الروائية والمترجمة العراقية لطفية الدليمي، تقديما وترجمة لقراءة في كتاب "أفلاطون في عصر غوغل"، للفيلسوفة والأكاديمية الأمريكية ريبيكا نيوبرغر غولدشتاين، والذي يتضمن أيضاً تقديماً لبعض الإصدارات الجديدة لمؤسسة "مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث"، إضافة إلى لغة الأرقام، والمتضمن لتقرير أخير لمنظمة الأمم المتحدة للطفولة (اليونيسف) في اليوم العالمي للختان، والذي تعلن فيه أن أكثر من ٢٠٠ مليون امرأة في العالم تعرضت للختان.



دامت لكم متعة القراءة ...

سعيدة شريف





١٠

ملف العدد:
السينما العربية: المسار والتحول

* السينما في العالم العربي: رافعة تطور مهملة
إعداد: إدريس القري

* هوية السينما العربية: أسئلة الممارسة التجريبية وقلق الانتساب
بقلم: وسيم القربي

* السينما العربية سؤال الممارسة والغربة: قراءة في التحولات
بقلم: فريد بوجيدة

* جمهور السينما بالجزائر بين الوفاء والقطيعة
بقلم: إلياس بوخموشة

* الفيلم العربي.. نافذة بقضبان
بقلم: نضال الدبس

* حوار الملف: مع المخرج السينمائي المغربي عز العرب العلوي لمحارزي
أجراه: إدريس القري

* بيبليوغرافيا



في كل عدد:

* مراجعات ١٤٨

* إصدارات المؤسسة/كتب ١٥

* لغة الأرقام ١٦٢


حوار ذوات:


بورتريه ذوات:


تربية وتعليم:

رأي ذوات:

٨٤

*الثقافة والأمن الثقافي: أمن ثقافي أم تنمية ثقافية؟

عبد الدين حمروش

* الشعر في زمن الإنترنت

عماد فؤاد

* الجدل الإسلامي - المسيحي في الفضاء الإلكتروني:
"شبكة ابن مريم الإسلامية" أنموذجا

ياسين عاشور

ثقافة وفنون:



١٠٠

* "العائد".. فرجة سينمائية مؤلمة ومبهرة

حزامة حبايب

* تأملات في الشغف الإنساني والوجد الصوفي

كريم أبو حلاوة

حوار ذوات:

١١٦

* مع الكاتب والروائي الجزائري عزالدين جلاوجي

حاوره: شرقي عبد الباسط

بورتريه ذوات:

١٢٤

* التشكيلي الفلسطيني الدكتور وليد الجعفري:
تجربة بأبعاد خارج التصنيفات والمدارس الفنية

عمر شبانة

سؤال ذوات:



١٣٢

* هل حسنت التكنولوجيا حياتنا؟

إعداد: عيسى جابلي

تربية وتعليم:

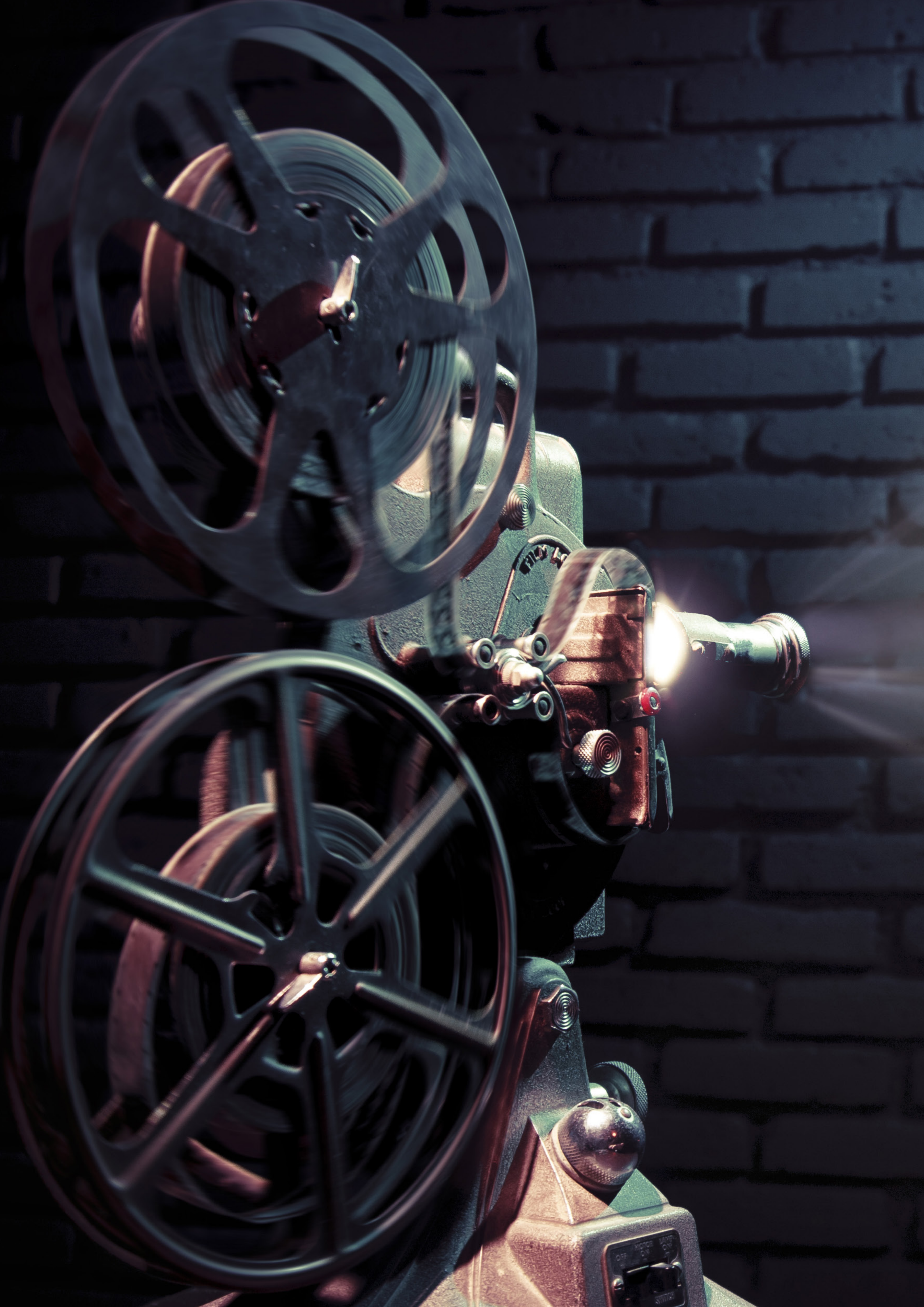
١٤٠

* نتائج بحث مقارن حول النظم التربوية المغاربية
في تونس والجزائر والمغرب

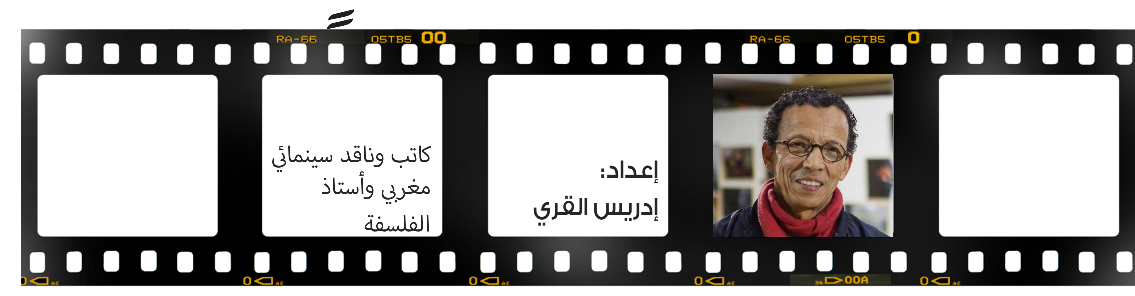
مصدق الجليدي

الداخل ...


ملف العدد:
السينما العربية:
المسار والتحول



السينما في العالم العربي: رافعةُ تطوُّرٍ مُهْمَلةٌ



لم تظهر السينما بغرض الترفيه؛ فعلى الرغم من فهم الجماهير لوظيفتها في سياق التسلية وتجزية الوقت، وذلك انطلاقا من استرداد ما لا يُسترد وهو الزمن، فإن ظهورها يتشابه إلى حد بعيد مع ظهور الفلسفة من حيث فكرة الدهشة في موقعها بين الفلسفة كتفكير يخلخل اليقينيات الموروثة من جهة، وبين المبتذل السائد والميكانيكي من خصائص التفكير العامي الذي يركن بالتسليم إلى هذه اليقينيات.

الفلسفة تبهر كما السينما، لكن شتان بين مقام المعياري الذاتي الكاشف لـ «لذة الدّهشة» والعقل، وهما يشتغلان على المُبتذل حتى، وبين الذاتي الانفعالي الملفوف في «جلد التمساح»، لا سبيل له نحو الرفيع إنسانيا، إذ يقبعُ عند تُخوم الحس المشترك وتناقضاته العقيمة، كما لاحظ الفيلسوف الألماني جورج هيجل عند الوقوف أمام بوابة الدياليكتيك دون ولوج عوالمها إبان التأسيس الكانطي لمفهوم، سيجعل منه ماركس محركا للتاريخ وللمجتمع معا.

تدفعنا تجربة مواكبة السينما العربية، وهي أداة فاعلة إلى جانب وسائل تمدين ودمقرطة وعصرنة المجتمع العربي، لأكثر من ربع قرن، إلى التخوف من أن تكون، رغم انتشارها الكاسح خلال الستينيات والعشاريات الثلاث التي تلتها على وجه الخصوص، مجرد «رافعة مُهمَلة» في عالم عربي لم يحسن دائما



كـدول، تعميـم التواصـل والحـوار والمعرفـة في نسيجه كأساس للتنميـة وللتدبـر والتسيير السياسي والاقتصادي والاجتماعـي.

بمجرد تحـوُّل السـينما، وهـي في قمـة غوايتهـا لأجيـال كثيفـة في مجتمعـات مـا بعـد الحـرب العالميـة الثانيـة خصوصـا، بمجـرد تحولهـا إذن، إلى فـن جماهـيري عابـر للقوميـات وللثقافـات المحليـة، شـكّلت هـذه السـينما وسـيلة تعبـر مُؤثـرة بقـوة عـلى أوسـع الجماهـر العربيـة بـكل شرائحهـا وتراتبيتهـا المجتمعيـة. حـدث ذلـك مـع بنـاء أولى القاعـات السـينمائية بمـصر أولا، وبالمغـرب العـربي وبقيـة العالـم العـربي لاحقـا، حـدث تحولهـا ذلـك أيضـا بسـبب التأثـر القـوي والناعـم لسـحر نسـق نجـوم هـذا الفـن السـابع ومركنتيليتـه الـتي تلقفتهـا النخـب السياسـية المحليـة (الـتي تشـبهت ومازالـت بالرأسـمالية)، محاولـة إدماجهـا بسرعـة عشـوائية في نسـقها الثـلاثي: (صناعـة – أيديولوجيـا- اقتصـاد). اسـتطاعت السـينما الحديثـة النشـأة أن تصنـع «نجومـا» للجماهـر العربيـة الواسـعة، نجـوم جسّـدت تخييليـا أحـلام ومواضيـع واسـتيهامات هدْهَـدَتْ خيـالات ومخيـلات هـذه الجماهـر، وأثثـت رجاءاتهـا لعشـاريات طويلـة. وإذا كانـت السـينما العالميـة قـد وجـدت نفسـها في قلـب الـصراع الأيديولوجـي قبـل وبعـد الحـرب البـاردة الـتي تلـت خـراب الحـرب الكونيـة الثالثـة عـلى وجـه الخصـوص، حيـث تحولـت هـذه السـينما اليـوم إلى أداة لمواكبـة وتقويـة نجاعـة وشـيوع وقبـول الإنتاجـات الرأسـمالية الثقافيـة منهـا والسياسـية العلميـة والاجتماعيـة، بـل وحـتى الاقتصاديـة المعولَمَـة والمعولِمـة، وذلـك مـن خـلال بنيـات الحـكي المونوغرافيـة ومـا تقدمـه مـن إمكانيـات ذكيـة للتماهـي مـع النمـاذج الأصليـة، حسـب تعبـير الأنثروبولوجـي جيلـبرت ديورانـت، وإرسـاء نبوءتهـا بتوحيـد المرامـي الحياتيـة القصـيرة النظـر، وأنمـاط السـلوك الناتجـة عـن قـوة اليومـي وآليـات التنشـئة فيـه، وذلـك مقابـل تسـطيح الوعـي الجماعـي، وتيسـير الهيمنـة عـلى غاياتـه وميولاتـه. إذا كان هـذا هـو حـال السـينما العالميـة؛ فمـا هـو وضـع السـينما العربيـة ومـا وظيفيتهـا في المجتمعـات العربيـة؟ ومـا مـدى مسـاهمتها كرافعـة في تطـور هـذه المجتمعـات، علمـا أن العالـم العـربي معـرض، بـل ومفتـوح تمامـا لتأثـير هـذه السـينما العالميـة الـتي وإن ارتبطـت بالكـوني، فإنهـا تظـل، ككل الإنتاجـات الثقافيـة، وليـدة وخادمـة بيئتهـا؟

تعـد هوليـوود بالطبـع في هـذا السـياق، النمـوذج المقتـدر والمحـترف المتفـوق الممسـك بناصيـة الصنعـة، والحـذق التمويـل والتسـويق وصناعـة النجـاح الجماهـيري، بـل، وهـذا هـو سر الفعاليـة، بِمقْـوَدِ صناعـة الخطـاب البراغمـاتي السـينمائي المُطـوِّع للوعـي وللـرأي العـام، لكـن مـن الجديـر التذكـير بـأن السـينما العربيـة، المصريـة بالأسـاس، سـارت بمـوازاة هـذا المـد السـينمائي العالمـي التواصـلي الجماهـيري السـاحر، ونجحـت في التحـول - بفضـل السـينما المصريـة أساسـا – لتصبـح «معمـلا» لصناعـة رمـوز وأيقونـات جماهيريـة لهـا تأثيرهـا عـلى جماهـير واسـعة، كمـا غـدت هـذه النجـوم المحاطـة



استطاعت السينما الحديثة النشأة أن تصنع «نجوما» للجماهير العربية الواسعة، نجوم جسّدت تخييليا أحلام ومواضيع واستيهامات هدْهَدَتْ خيالات ومخيلات هذه الجماهير

بهالة الأضواء المبهرة، تمثل طموحات واستيهامات وآمال وآلام أمة بكاملها، ففي أي بعد تطوري سارت آلة صناعة الصور للشاشة الكبرى العربية في بعض من فضاءات أقطار عربية عرفت بإنتاج سينمائي شكل ظاهرة سوسيوثقافية تستحق التناول بالتحليل والنقد والمعالجة المتعددة الاختصاصات؟

يبدو لنا وانطلاقا من اهتمام دام أكثر من ربع قرن، ومن المنظور النقدي الجمالي، أن نخبا من مخرجين وكتاب وفنانين وممثلين وتقنيين ومنتجين، ساهموا في تطوير السينما في أقطار عربية بعينها، خاصة أن السينما العربية في غالبية دول المغرب العربي، وفي قلة من بلدان مشرقية، غالبا ما كانت أداةً لصيانة الثقافة الوطنية القطرية، الرسمية منها على وجه الخصوص، وتعزيز تعبيريتها. ذلك ما كان عليه الأمر ولا زال لحد الآن، مع استثناءات يكاد القياس عليها لا يستقيم عندما يكون المنطلق المعياري جماليات عميقة الدلالات، وصادقة في إعادة صياغة الواقع العربي الراهن. وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن أفلاما قليلة وجميلة وقوية المضامين أيضا، من مصر وتونس والمغرب وسوريا...، غالبا ما لم تدرك لا شعبية ولا نجاحا جماهيريا، بل ولا حتى إمكانيات كافية للاستمرارية والتطور من خلال أفلام لاحقة من نفس العيار والاختيارات الجمالية والقيمية، نذكر من هذه الأفلام على سبيل المثال لا الحصر، وفي حدود القرن الماضي، حيث ساد الرواد في الغالب ولم يبرز حينها بما فيه الكفاية شباب الأجيال الجديدة التي لم تجهز إلا مع نهاية العشارية الأخيرة للقرن العشرين، نذكر منها: «المومياء» للمخرج المصري عبد السلام شادي، و«الكرنك» للمخرج المصري علي رضى، و«عصفور السطح» للمخرج التونسي فريد بوغدير، و«ليام أليام»، و«الحال» للمخرج المغربي أحمد المعنوني، و«بس يا بحر» للمخرج خالد الصديق من الكويت، و«الكومبارس» للمخرج نبيل المالح من سوريا، و«الأرض» للمخرج المصري يوسف شاهين...، لكن مع الاختلاف في الحذق والتمكن التقني والحِرَفي الدرامي كما هو الأمر في سينما بلدان رائدة عديدة غير عربية، تتميز كل منها بحساسية متميزة، رغم كونية الحكي والحكايات، مثل سينما فرنسا، وإنجلترا، وألمانيا، والسويد، وروسيا، وكوريا الجنوبية، والصين إلخ، على سبيل المثال لا الحصر.

تنهل السينما المواكبة للإنسان ولتشكلات حكايات وجوده من المشترك العام بين البشر، وما عاشوه في سياقات وخصوصيات لغوية وجغرافية ونفسية مختلفة، كما أن السينما تنهل من المحلي المشترك العام أو المتخيل الجمعي كما يسميه عالم النفس «كارل غوستاف يونغ»، وذلك باعتبار هذا المتخيل الجمعي هو الحامل للنماذج الأصلية لمختلف التجارب والخبرات الجسدية والوجدانية والنفسية التي عاشتها البشرية جمعاء إزاء الحب والكراهية والألم والفرح واللذة والألم والنجاح والفشل. إعادة إنتاج



تنهل السينما المواكبة للإنسان ولتشكلات حكايات وجوده من المشترك العام بين البشر، وما عاشوه في سياقات وخصوصيات لغوية وجغرافية ونفسية مختلفة

هذه المشاعر العميقة هو سر نجاح سينما العولمة، إلى جانب التمكن من الأدوات التقنية لنقلها بصريا إلى الشاشة.

عرف العالم العربي السينما إذن، سنوات قليلة بعد ظهورها بفرنسا وبداية انتشارها عبر العالمين الأوروبي والأمريكي، لكنه لم يستوعبها في أغلب بلدانه، كما تكنولوجيات التواصل، إلا من بعض الدول القليلة التي استطاعت بناء نسق مقبول، ضمن إنتاجا مستمرا لفت الانتباه لكمه وكيفه، مثلما هو الأمر مع مصر وتونس والمغرب، إلا أن الأمانة تقتضي القول بأن أيا من هذه الدول لم تبلغ يوما حد الاعتراف بها دوليا إلى جانب الدول الكبرى سينمائيا، على الرغم من الجهود التي بذلت في هذه الدول.

سيكون همنا الأساسي في هذا الملف، بعد تقديم محور أولي عن التطور العام للسينما العربية تاريخيا، هو محاولة الإجابة عمليا وبالتحليل من جهة، وبالتحليل النقدي من جهة ثانية عن سؤال مهم هو: ما سر التركيبة التخييلية والدرامية في السينما المعولمة التي تجعل مواطنين من ثقافات محلية عديدة ومتنوعة يتماهون معها حد تبني أنماط استهلاكية وسلوكية يومية محسوبة على الهيمنة الثقافية؟ وما حظ السينما العربية من هذا الحذق الأنثروبولوجي الوظيفي في السينما العالمية؟

وانطلاقا من هذا النموذج، سيسعى الملف لتوضيح ما إذا استطاعت السينما العربية في بنائها الفيلمي استلهام واسترجاع هذا المتخيل الكوني الإنساني ودمج المتخيل العربي في سياقه، وبالتالي صهره في قوالب حكائية ودرامية محلية تضمن لها قوة جذب للمتفرج العربي، ومن خلال ذلك تماهيه معها وبالتالي قيامها بوظيفتها التربوية والتنشئوية في جل الأقطار العربية التي بنت كيانا سينمائيا منذ استقلالها.

تساؤلات كثيرة ومتنوعة وإشكالية تثيرها موضوعة السينما بالوطن العربي، سيتناولها ملفنا هذا من خلال مساهمات نقدية تحليلية لزملاء نقاد ومخرجين ومتخصصين مدرسين لهذا الفن، نذكر منها على سبيل الاستئناس: ماهي أهم المراحل التاريخية التي مر بها استقرار السينما ونشأتها بالعالم العربي كشكل تعبيري وتواصل جماهيري؟

عادة ما يرتبط فن السينما ببيئته عبر لحظات فردية أو جماعية عاشها هذا المجتمع عبر تاريخه المتعرج، فهل عبرت السينما العربية عن تاريخ بيئتها في اهتزازاته وفي خطيته، وفي مآسيه وانتكاساته كما في نجاحاته؟ وهل كانت السينما العربية «المرآة» العاكسة لبيئتها، تصوغ أعمالها بأساليب فنية إبداعية تبرِّزُ رموز وقيم أصيلة؟ أم أن هذه السينما لم تتجاوز كونها مجرد أداة لتكريس السائد في مجتمعاتها من القيم والتصورات والأفكار وأنماط السلوك؟





إذا كان الأمر كذلك، فهل قامت السينما العربية بهذا الدور تحت وطأة ضعف الإنتاج، أم تحت ضغط تهميشها كثقافة وكصناعة لم تكن تشكل، في مجمل أقطار العالم العربي، جزء من استراتيجية التنمية الثقافية؟ وهل يمكن اعتبار السينما العربية من هذا المنطلق مجرد أداة لتصريف خطاب أيديولوجي رسمي، يحول بينها وبين أي إنجاز إبداعي يجعلها ضمن الفنون المتمثلة للواقع من منطلق تخييل حر يعادي سذاجة الاعتقاد بإمكانية استنساخ لا يمكن له إلا تشويه الواقع عند المحاولة؟

وفي هذا الإطار، يقدم هذا الملف الذي تخصصه مجلة «ذوات» للسينما في الوطن العربي، قراءة أولية لهذه السينما، يستهلها المخرج والناقد السينمائي التونسي، الدكتور وسيم القربي، بمقال له بعنوان «هوية السينما العربية: أسئلة الممارسة التجريبية وقلق الانتساب»، يرصد فيه مدى تحرر السينما العربية من سؤال الهوية الذي رافق انتشار الفن السابع بالوطن العربي، ومسألة نقل تكنولوجيا تعبيرية غربية إلى مناخ ظل حبيس التقليد والتقليدانية، متسائلا: ما هي نتيجة تطور عرف تباينا كبيرا أحيانا بين ممارسة السينما إنتاجا وإبداعا وثقافة وشغفا بين البلدان العربية عامة، وبين دول المشرق العربي من جهة ودول المغرب العربي من جهة ثانية؟

وفي هذا المقال أيضا، يقدم القربي تحليقا حول تاريخ هذه السينما ونشأتها عبر أهم الدول التي وجدت بها، معرجا على كل بلد من البلدان التي حظيت بمؤسسات فاعلة في تأطير وتدبير الحقل السينمائي، ومنتهيا إلى دراسة أهم التيمات والاختيارات الجمالية التي ظهرت في أفلام هذه السينما. ويخص الأستاذ وسيم القربي بالذكر من سينما البلدان العربية، السينما المغربية، والسينما المصرية، والسينما التونسية، والسينما الجزائرية والسورية، باعتبارها أقدم سينما، وهو ما جعل منها هيكلا للسينما العربية ومصدرا لمشروعية وجودها الثقافي والجمالي.

ومن جهته، يقدم الباحث السوسيولوجي والناقد السينمائي المغربي الذي يمارس الإدارة الفنية لمهرجانات السينما، الدكتور فريد بوجيدة، في مقاله «السينما العربية سؤال المسار والغربة: قراءة في التحولات»، تحليلا سوسيولوجيا لتعالق السينما كمكون ثقافي مجتمعي مع المجتمع الذي تظهر فيه، ويطرح مسألة اندماج هذا الفن في بيئته العربية وتحوله لأسلوب تعبير إبداعي أصيل من عدمه، ويتساءل عن الدور التنشئوي والتربوي الذي قامت به هذه السينما في الوطن العربي إسوة بالسينمات التي اندمجت في مجتمعاتها وفي الصناعات الثقافية بها، وغدت تلك السينمات مجالا ليس للتشغيل فقط، بل وللإنتاج الفكر والموقف والتصور المشترك حول حكايات وشخصيات عمومية ورموز وأيقونات تعدت تربة الوطن إلى خارجه نشرا لثقافة تواكب حربا ضروسا حول الهويات وتلاقح

المحلي بالكوني تحت صخب العولمة وفضاءاتها التي ما فتئت تتقوى.

الباحث الأكاديمي والمخرج السينمائي الجزائري، الدكتور إلياس بوخموشة، يتخذ في مقاله المعنون بـ «جمهور السينما بالجزائر بين الوفاء والقطيعة»، من وضع السينما الجزائرية نموذجا للحديث عن السينما العربية، من خلال دراسة كمية لانتشار السينما في الجزائر، وتطور عدد القاعات وتوزيع الأفلام، ويقارب الموضوع انطلاقا من دراسة مدى إقبال الجمهور الجزائري على مشاهدة الأفلام، وتطور هذا الإقبال عبر مدة الدراسة. ويربط الدارس هذا الإقبال بتطور المحيط السوسيوثقافي في الجزائر، حيث ظهرت التلفزة كمروج للأفلام السينمائية، وبعدها الإنترنيت التي ضمنت، ربما، ديموقراطية أكثر في التوزيع، وإتاحة الفرصة بدون تكاليف تقريبا لمشاهدة الأفلام، بل والممنوع منها أيضا.

أما المخرج والناقد السينمائي السوري، الأستاذ نضال الدبس، فيركز في مقاله المعنون بـ« الفيلم العربي.. نافذة بقضبان»، على ما يمكن تسميته بإجهاض التطور الطبيعي للسينما العربية من طرف الأجهزة السياسية العربية، وما لاحظه من تطور مستقل لهذه السينما ولمسيرتها الطبيعية للانضواء تحت راية الثقافة العربية الحرة المنحازة للمجتمع وللمواطن، ولقضاياه الحيوية، وليس للدولة ولحاجتها لأداة دعائية جماهيرية. كما يتحدث عن المضايقات التي تعرضت لها السينما في الوطن العربي، باعتبارها فنا جماهيريا.

وفي حوار الملف، يتحدث المخرج السينمائي المغربي، ورئيس قسم الإخراج بالمعهد العالي لمهن السمعي البصري والسينما، الدكتور عز العرب العلوي لمحارزي، عن أوضاع السينما العربية من زوايا متعددة؛ فهي أولا بالنسبة إليه ذاكرة بصرية مفتوحة على الطفولة من خلال الصور الميلودرامية للفيلم المصري في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وهي من جهة أخرى المدرسة الأولى للتعلق بالخيال والتخييل الذي ينهل من الروايات الكبرى للأدب العربي المعاصر مع نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس، وغيرهما، مِمَّن أمد السينما المصرية بحكايات اكتسحت المتخيل العربي الشعبي. وثالثا فالسينما العربية، المصرية على وجه الخصوص، شكلت فنا ربط بين المثقف العربي وهمومه الفكرية والسياسية من خلال أفلام مخرجين كبار مثل رأفت الميهي، ويوسف شاهين، وصلاح أبو سيف، وخالد الصديق وناصر لخمير، والنوري بوزيد، وأحمد المعنوني، وغيرهم. كما يكشف في هذا الحوار عن رؤيته للسينما العربية كفاعل في حقل تعبيري لا زال يتلمس طريقه نحو العالمية.

عرف نمو وتطور السينما العربية بشكل عام، تفاعلا عميقا مع الظروف السياسية التي سار على إيقاعها العالم العربي في تفاوتات وفوارق تفضي في نهاية المطاف إلى ضعف السينما العربية وعدم توفقها في احتلال موقع عالمي يجعلها ضمن أقطاب السينمات الصانعة للفرجة بطابع أصيل ومتفوق إبداعيا. لماذا وكيف حدث ذلك؟

لعل القارئ سيجد في هذا الملف بعضا من الإجابات التحليلية عن أسئلة إشكالية، لاشك أنها متقاسمة مع حقول إبداع أخرى بالعالم العربي، والتي تواجه اليوم أخطارا أفدح من خطر الإفلاس الثقافي.


صدر حديثا


غي ديران
البيواتيقا
الطبيعة، المبادئ، الرهانات
ترجمة وتقديم: محمـد جديـدي
Jadawel جداول
مؤمنون بلا حدود

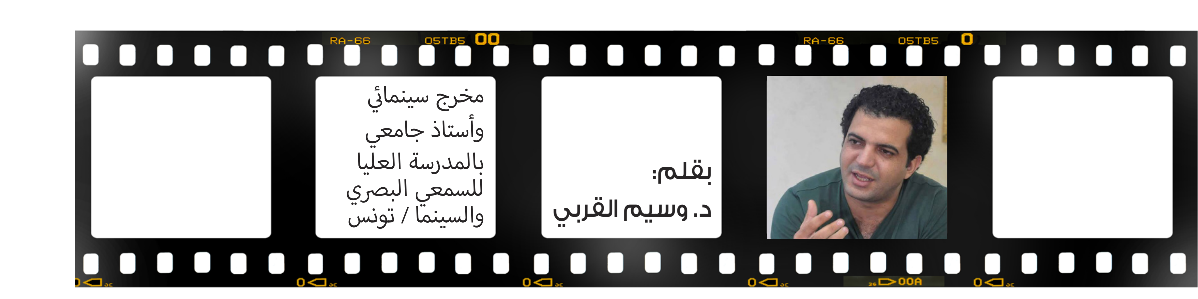
هوية السينما العربية:
أسئلة الممارسة التجريبية وقلق الانتساب

نشأت العلاقة بالسينما في البلدان العربية انطلاقا من صدفة اكتشاف الحداثة وإنتاجاتها، والسينما واحدة من هذه الإنتاجات، وبسبب هذا تكرّس الإبداع السينمائي كصيغة لنقل مقترحات الآخر في المجال. إنّ العودة لرصد ملامح الاستنبات الأوّلي للفن السينمائي في البلدان العربية هي إعادة قراءة لنجاحاتنا المعلّقة ولتاريخنا الإبداعي ولقضايانا المأزومة، ولأعطابنا المحزنة..

ولعلّ السياقات التاريخية تجعل سؤال هوية صورتنا على المحكّ في ظلّ تمايز السينمات الغربية بتطوير التقنية، واستثمار المواضيع لتحقيق أحلام حقيقية على الشاشة، في حين استقرّت أغلب السينمات العربية في منظور موازٍ أزيد من قرن من الزمن، ولم تحقق سوى بعض النجاحات، غير أن السّمة المميزة لها جعلتها ترتبط أساسا بأسئلة الهوية التي أصبحت تفرض إعادة قراءة، بعد تعدد الممارسات التجريبية من ناحية، وبحث عن الذات من ناحية أخرى من أجل إزالة القلق الثقافي وتحقيق انتساب مشروع، يمكنها من التموقع على الخارطة السينمائية بصيغة فاعلة.

إنّ هذه الدراسة هي محاولة لإثارة الإشكاليات المقلقة في الوجود الثقافي والاجتماعي، بل مسار بحث عن تأصيل ملامح سينمائية تدحض قلق الانتساب الثقافي، وترسم عبر الضوء بيئة خاصة تعبّر عن خصوصية إبداعية وفكرية وجمالية في السينما العربية.

لئن انطلقت التجربة العربية في الفنّ السينمائي في المراحل الأولى من انتشار السينما في العالم، فإنّ أصحابها في مصر والمغرب وتونس والجزائر وسوريا ولبنان على سبيل المثال، انطلقوا من أفكار خاصة وإمكانيات بسيطة وآلات متواضعة، واعتمدوا التطوع والعمل الجماعي وإخراج أعمال ذات قيمة بارزة. وبالتالي، فإنّنا سنحاول البحث في هوية المدوّنة الفيلمية العربية عبر المرور بتمرحلات







إن السّمة المميزة للسينما جعلتها ترتبط أساسا بأسئلة الهوية التي أصبحت تفرض إعادة قراءة، بعد تعدد الممارسات التجريبية من ناحية، وبحث عن الذات من ناحية أخرى

نشأة السينما، وسبر أغوار هذه التجربة في البلدان العربية وأسسها التاريخية وإشكاليات الهوية والمرجعية، انطلاقا من نماذج لتجارب تشهد على مراحل مهمّة من تاريخ الحركة السينمائية من خلال تناول تمرحلاتها الإبداعية، ومرجعياتها، والبحث في مواصفات مكوناتها الفيلمية. فهل استطاعت السينمات العربية أن تبني فعلا مشروعا ثقافيا وطنيا؟ أية علاقة لتلك السينما بالواقع الاجتماعي المحلي؟ أية علاقة بين تاريخنا وصورهم؟ إذا كانت السينما جنينا من منطلق الحداثة، فكيف يمكن تكييفها لتعبّر فعلا عن مشاغل الذات؟ وما هي مقاييس حضور الآخر في سينمانا؟ أو بصيغة شاملة أية علاقة بين السينما والمجتمع العربي؟

أسئلة من كمّ تُطرح في عالم تحاصره الصور، لتجعل من الظلام أداة لمواجهة العولمة ومقارعة الآخر عبر رهانات مستعجلة تتطلب من هذه السينما أن تنشغل بالإشكالات القوية والقلق الثقافي والجمالي، وإمّا ألاَ تكون.

١. نشأة السينما في البلدان العربية: لمحة تاريخية

أ. التأسيس الأوّلي:

الحديث عن السينما في المجال العربي ومسيرتها والمراحل التي ساهمت في نشأتها والتأسيس الأولي لها، يعود بنا إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث عرفت مصر، على سبيل المثال، آلة السينماتوغراف منذ ١٨٩٦، كما أنّ خضوع أغلب البلدان العربية للاستعمار كان من بين العوامل غير المباشرة التي أسّست لبداية انتشار هذا الفن.

جلب المستعمر (الفرنسي والبريطاني) مستغلا ثراء وتنوع المشاهد الطبيعية، ونوعية الضوء في الشرق التي تختزن قيمة مضافة في التكوين الجمالي للصورة؛ وذلك لغاية مراكمة إنتاجات تنتسب إليه، على الرغم من حضور الشرق كديكور وناس وتعبيرات ثقافية إلخ... أو بغاية استنبات نوع من السينما تكون تابعة للتصورات الفنية في حقل السينما للبلد المستعمر. لقد تأسست هذه السينما في ظلّ علاقات إنتاج متميّزة تحكمها ما يسمّيه مهدي عامل "علاقة التبعية الكولونيالية، وفعل التغلغل الاستعماري في البنيات العامة للمجتمع وضمنها البنية الثقافية للمجتمع العربي".[١]

العلاقة الأولى بالسينما، تختلف نسبيا من دولة إلى أخرى، حيث تتشابه النشأة في الدول المغاربية وتتمايز عن النشأة في مصر أو لبنان أو سوريا أو العراق على سبيل الذكر، لكن المشترك في تأسيس

١ مهدي عامل، مقدمات نظرية لدراسة الأثر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني، دار الفارابي، بيروت، طبعة ثالثة، ١٩٨٠، ص ٢٦٤



تواصل إنتاج الأفلام في مصر بمعدّل يتراوح بين عشرة وعشرين فيلماً سنويا إلى حدود الحرب العالمية الثانية، والتي على إثرها دخلت السينما المصرية مرحلة جديدة

السينما العربية هو أنه تمّ إقحامها ضمن صيغ الإقحام الثقافي التي صاحبت الاقتحام السياسي والعسكري للوطن، وهكذا حضرت السينما بشكل فاعل في المرحلة الكولونيالية تحقيقا لتصور المستعمر الذي جعل من هذه الأداة خادمة لأغراضه وأهداف جاليته، ولو أنّ التجربة المصرية تختلف باعتبار انخراط مبدعيها مبكرا في الإنتاج السينمائي الفعلي، حيث تم إنتاج بعض محاولات الأفلام القصيرة لشرف البدوي وفيلم "الخطيب نمرة ١٣" لمحمد بيومي... قبل أن يتم إنتاج فيلم طويل صامت عام ١٩٢٧ بعنوان "ليلى" لوداد عرفي وستيفان روستي، وإخراج فيلم "زينب" عام ١٩٣٠ للمخرج محمد كريم، وهو أول فيلم طويل مصري، تواصل إنتاج الأفلام في مصر بمعدّل يتراوح بين عشرة وعشرين فيلماً سنويا إلى حدود الحرب العالمية الثانية، والتي على إثرها دخلت السينما المصرية مرحلة جديدة، لتنشأ الصناعة السينمائية، ويصبح عدد الأفلام السنوي قرابة خمسين فيلما، وتتحول السينما إلى صناعة مربحة ومجال استثماري لأثرياء الحرب.

دخلت مصر صلب الإنتاج المشترك مع لبنان التي عرفت أولى الإنتاجات السينمائية الفعلية عام ١٩٢٩، ولكن أغلبها كان بأياد أجنبية، مما جعلها بعيدة عن الهوية اللبنانية. أما في سوريا، فقد انطلقت السينما بفيلم "المتهم البريء" عام ١٩٢٨، لكنها لم تشهد إنتاجات غزيرة. وقد استنبتت السينما في سوريا عن طريق أجانب قدموا من تركيا، ليعرضوا في إحدى المقاهي صورا عجيبة عام ١٩٠٨ بمدينة حلب، تماما كما في مصر عام ١٨٩٦ بمقهى بالإسكندرية ثم بالقاهرة.

أما في المنطقة المغاربية، فإنّ مسارات هجرة السينما إلى تونس تعود إلى أصل أوّل، وهذا أمر تتشابه فيه بداية السينما في تونس ببداياتها في الكثير من بلدان العالم، ونقصد بذلك تصوير فريق الأخوين لوميير لمشاهد وأفلام خارج فرنسا الموطن الأصلي لولادة السينماتوغراف.

لقد كان الاشتغال السينمائي بتونس في بدايته، يعني تصوير مشاهد واقعية من الحياة، ولأنّ الأمر هنا يتعلق بتصوير أجانب كان من الضروري التركيز على الأسواق والأبواب والساحات والمناظر التي تبدو لافتة أكثر. نُقل الفن السينمائي إلى المجال التونسي من داخل التصور الاستعماري، فجعل من هذه التقنية أداة خادمة للمزيد من بسط نفوذه، وجعل أرض تونس سوقا خارجية لترويج الإنتاجات السينمائية الأجنبية خاصة الفرنسية منها.

تواصلت المحاولات السينمائية للفرنسيين المقيمين بتونس من خلال الناقد والمصور اليهودي التونسي "ألبرت سمامة شيكلي" عام ١٩٢١



الـذي صـور فيلمـا روائيـا قصـيرا بعنـوان "الزهـرة"، وقامـت ابنتـه هايـدي شـيكلي بـدور البطلـة[٢].

غـير أنّ السـينما الكولونياليـة كانـت مقلـة جـدا في إنتاجاتهـا بتونـس عـلى عكـس مـصر الـتي مـارس مواطنوهـا الفعـل السـينمائي، كمـا شـهدت المغـرب بدورهـا اسـتنباتا مبكـرا للفـن السـينمائي عـن طريـق عـرض الأفـلام الكولونياليـة مـا بـين عـام ١٨٩٦ و١٩١٧ "وهـي الفـترة الـتي شـهدت تصويـر أول فيلـم سـينمائي بالمغـرب وإنجـاز بعـض الروبورتاجـات والأفـلام الوثائقيـة، فقـد قـام الأخـوان لومـير بتصويـر عـدد مـن الأفـلام القصـيرة بالمغـرب عـام ١٨٩٦، وقدمـا أول عـرض سـينمائي في القصـر الملـكي بفـاس في العـام التـالي. كمـا صـوّر "فيليكـس ميسـغيش" العنـف الفرنـسي في فـرض الحمايـة عـلى البـلاد. وفي عـام ١٩١٩، تـم تصويـر أول الأفـلام الروائيـة بالمغـرب تحـت الاحتـلال، والـتي يزيـد عددهـا عـلى الخمسـين، وتطـور الإنتـاج السـينمائي خـلال العشرينيـات، خصوصـا عقـب النجـاح التجـاري لفيلـم "أطلنتيـد" عـام ١٩٢١، باعتبـاره منعطفـا في تاريـخ السـينما الغرائبيـة. وتميـزت هـذه المرحلـة بتدخـل المقـاولات التجاريـة الـتي موّلـت تصويـر أفـلام بشـمال إفريقيـا".[٣]

تطـول العـودة إلى الحقـب الزمنيـة لنشـأة السـينما في البلـدان العربيـة، كمـا يسـتدعي هـذا الرجـوع إلى مزيـد الحـرص عـلى التنقيـب والتدقيـق عـلى اعتبـار غيـاب الأرشـيف السـينمائي والتاريخـي الدقيـق في مجالنـا، غـير أنّ المؤكـد هـو أنّ السـينما في المجـال العـربي، نشـأت كاحتيـاج اسـتدعته العلاقـات الكولونياليـة، إلاّ أنّـه بعـد الاسـتقلال بـرزت مسـاعي عديـدة أهمهـا أسـاسا العمـل عـلى تأصيـل ملامحهـا، وهـو مـا أثمـر لاحقـا مجموعـة مـن التجـارب، حاولـت أن تجيـب عـلى سـؤال الخصوصيـة والهويـة وأسـئلة عديـدة أخـرى، منهـا سـؤال كيفيـة التعايـش مـع السـينما الـتي أنتجهـا الآخـر وكيفيـة التعامـل مـع الآخـر نفسـه.

ب. السـينمات الوطنيـة ومحاولـة تشـكيل هويـة خاصـة:

نلاحـظ مـن خـلال هـذا الخـطّ الكرونولوجـي في مخططـات مبسّـطة لأربـع سـينمات، اخترنـا التركـيز عليهـا، وهـي السـينما المصريـة والمغربيـة والتونسـية والجزائريـة، أنّ الاسـتقلال كان بمثابـة التحـول التاريخـي للثقافـة والحيـاة الفنيـة عمومـا، في حـين بـدأت مـصر ممارسـتها السـينمائية مبكـرا، وتقاربـت الـدول المغاربيـة الثـلاث مـن حيـث النضـج السـينمائي، وتشـابهت تجاربهـا فيمـا تأخـرت سـينمات دول الخليـج والسـينما في بعـض البلـدان الأخـرى مثـل ليبيـا وموريتانيـا، وشـهدت نسـقا مهمّـا خاصـة في العـراق وفي دول أخـرى مثـل سـوريا ولبنـان:

٢ Omar Khlifi, L'histoire du cinéma en Tunisie, S.T.D ,١٩٧٠, p٦٦

٣ محمد عبيدو، الحوار المتمدن، العدد ١٦٤٨، ٢٠/٠٨/ ٢٠٠٦ http://www.ahewar.org

السينما المصرية

الدورة الأولى لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي	إنشاء المعهد العالي للسينما	تاريخ الاستقلال	تأسيس شركة مصر للمسرح والسينما	وداد عرفي وستيفان روستي فيلم" ليلى" أول فيلم طويل
١٩٧٦	**١٩٥٩**	**١٩٥٣**	**١٩٣٥**	**١٩٢٧**

السينما المغربية

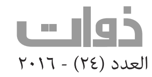
تأسيس مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة	تأسيس الجامعة الوطنية للأندية السينمائية	فيلم "وشمة" لحميد بناني	أول فليم مغربي "الابن العاق" لمحمد عصفور	تاريخ الاستقلال	إنشاء المركز السينمائي المغربي
١٩٧٧	**١٩٧٣**	**١٩٧٠**	**١٩٥٨**	**١٩٥٦**	**١٩٤٤**

السينما التونسية

فيلم "سجنان" لعبد اللطيف بن عمار	فيلم "العتبات الممنوعة" لرضا الباهي	تأسيس الساتباك	تأسيس أيام قرطاج السينمائية إخراج أول فيلم طويل "الفجر" لعمار الخليفي	تاريخ الاستقلال	تأسيس المركز السينمائي التونسي واستوديوهات إفريقيا	تأسيس الجامعة التونسية لنوادي السينما
١٩٧٤	**١٩٧٣**	**١٩٦٩**	**١٩٦٦**	**١٩٥٦**	**١٩٥٤**	**١٩٥٠**

السينما الجزائرية

إنشاء الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية	فيلم "فجر المعذبين" لأحمد الراشدي	فيلم "ريح الأوراس" لمحمد لخضر حامينا	فيلم "الليل يخاف من الشمس" للمخرج مصطفى بديع	إنشاء المركز الوطني للسينما	تاريخ الاستقلال
١٩٦٩	**١٩٦٧**	**١٩٦٦**	**١٩٦٥**	**١٩٦٤**	**١٩٦٢**





كان الاستقلال بمثابة التحول التاريخي للثقافة والحياة الفنية عموما؛ فمصر بدأت ممارستها السينمائية مبكرا، وتقاربت الدول المغاربية الثلاث من حيث النضج السينمائي

ظهرت النواة الأولى الناضجة لعمل السينمائيين في البلدان العربية غداة الاستقلال من خلال شبان حاولوا تخطي الحدود التي رسمت سابقا، وهكذا بدأ التمهيد لكتابة سينمائية متميزة بلغة فيلمية مرتبطة بالهوية المحليّة. كانت هذه الفترة بمثابة ردّ الاعتبار لسينمائيين لم يتسنّ لهم الخوض في تجارب سينمائية في العهد الاستعماري. وبالرغم من محدودية الإمكانيات، فإنّ هذه المجموعة الشابة سعت إلى اكتشاف السينما من خلال المجالات التكوينية المتوفرة آنذاك، وإنتاج لغة سينمائية قادرة على إعادة تمثيل الهوية الثقافية المحلية، وحمل خطاب معاصر يهتم بالقضايا الوطنية لتلك المرحلة.

تعددت المحاولات لفك الارتباط بالسينما الكولونيالية، سواء من خلال المحاولات السينمائية للمهتمين بالسينما، أو عن طريق تنظيم القطاع السمعي البصري وإنشاء بنيات سينمائية مثل المراكز السينمائية الوطنية... وقد كانت الحركة السينمائية في فترة الخمسينيات والستينيات في البلدان المغاربية موجهة للكفاح ضد الكولونيالية، وضدّ الهيمنة الثقافية اللاحقة من خلال البحث عمّا يعكس الخصوصية، ويحقق الانتساب للهوية. فالسينما، هذه التقنية الجديدة، اعتبرها الكثيرون آنذاك وسيلة أكثر فاعلية للتعبير عن أفكار ومواقف وقضايا نضالية مقارنة مع بقية الفنون الأخرى، مثل الكتابة والرسم... لأنّ الصورة لها قوة تأثير كبيرة، ولها قدرة على كسب قاعدة واسعة من الجمهور، وهكذا كان إنتاج أفلام محلية ناطقة باللغة العربية فرصة مهمة لتحقيق هذه الغاية، وذلك بعد أن كانت جلّ الأفلام في السابق ناطقة بلغة أجنبية وهذا ما سرّع انتشارها في أوساط المهمشين والمهجنين لغويا وثقافيا نتيجة مخلفات الاستعمار.

وفي منحى آخر، شهدت مصر خطا سينمائيا آخر على اعتبار استقلالها المبكّر مقارنة بالدول المغاربية على سبيل المثال، حيث شهدت تأسيس صناعة سينمائية من خلال الاستفادة من الأستوديوهات الموروثة، فلاقت رواجا تجاريا منقطع النظير، حيث وصل عدد الأفلام المنتجة في السنة إلى حدود ٦٠ فيلما إثر ثورة ١٩٥٢، ووصل عدد قاعات العرض إلى ٣٥٤ قاعة في تلك الفترة. كما تعددت التيارات الفكرية في السينما المصرية، حيث اكتسى الجانب الواقعي مرحلة مهمة في تاريخ هذه السينما خاصة مع تجارب كمال سليم في فترة الأربعينيات، وأعمال توفيق صالح وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين في فترة الخمسينيات والستينيات ثم بروز عدة مخرجين مثل شادي عبد السلام وعلي بدرخان...

انطلاقا من السبعينيات، شهدت الكتابة السينمائية تطورا ملحوظا مهّد لبداية ظهور سينما فاعلة من خلال جيل من السينمائيين المغاربيين الذين زاولوا دراسات عليا في المجال السينمائي في دول





ظهرت النواة الأولى الناضجة لعمل السينمائيين في البلدان العربية غداة الاستقلال من خلال شبان حاولوا تخطي الحدود التي رسمت سابقا

أوروبيـة، وعـادوا محملـين بالمعرفـة التقنيـة وأضافـوا عليهـا أفكارا ورؤى جمالية، وانخرطـوا رفقـة السـينمائيين الذيـن تلقـوا تكوينـا في الأنديـة السـينمائية في المغـرب وتونـس، ضمـن سـينما نضاليـة كافحـوا مـن خلالهـا ضـدّ الاسـتعمار الجديـد، واتخـذوا مسـارات مختلفـة لإنضاج عمليـة إنهـاء الاسـتعمار الثقـافي.

لقـد كانـت هـذه الفـترة بدايـة لمـشروع التأصيـل الفنـي والفكـري لـ "سـينما مغربيـة" وأخـرى "تونسـية"؛ فيمـا اختصـت السـينما الجزائريـة بمـا سـمّي بالأفـلام الثوريـة... وهـو مـا جعـل مصطلـح "السـينما العربيـة" لا يتخـذ رواجـا عـلى اعتبـار أنّ أغلـب السـينمات انفـردت بصبغـة محليـة لـم تؤسـس لسـينما مشـتركة، بـل متشـابهة... وقـد ظهـرت موجـة جديـدة مـن السـينمائيين الذيـن راكمـوا إنتاجـات بقيـت خالـدة، بالرغـم مـن النقائـص العديـدة الـتي تضمّنتهـا والعوائـق المتعـددة الـتي اعترضتهـا، تلتهـا أجيـال أخـرى في فـترة الثمانينيـات والتسـعينيات تطـورت مـن خلالهـا السـينما في المنطقـة المغاربيـة، وطرحـت في المقابل الكثـير مـن الإشـكاليات لعـلّ مـن أبرزهـا مسـألة الهويـة.

كانـت هـذه التجـارب الرائـدة بدايـة الانتقـال من سينما النضـال والكفـاح الوطـني إلى مواضيـع اجتماعيـة تعالـج مشـاكل وقضايـا اجتماعيـة داخليـة ممتزجـة في أغلـب الأحيان بصـورة هجينـة ومؤسسـة لملامـح مغاربيـة خاصـة بـدأت تتكـون شـيئا فشـيئا. هـذه الملامـح كانـت نتـاج اجتهـادات وسـعي الدولـة في الجزائـر بمسـك هـذا القطـاع ومحاولـة خلـق سـينما وطنيـة ذات هويـة خاصـة مـن خـلال إنشـاء بنيـات سـينمائية وتشـجيع المهتمـين بهـذا المجـال وتطويـر الكتابـة السـينمائية ومراكمـة منتـوج محـلي، ممـا أثمـر أعمـالا إبداعيـة مرموقـة عـلى غـرار "ريـح الأوراس"، و"وقائـع سـنوات الجمـر"، كمـا نجـح العديـد مـن المخرجـين في المغـرب في نقـل الواقـع والتعبـير عـن احتياجـات المجتمـع، مثـل حميـد بنـاني في فيلـم "وشـمة" سـنة ١٩٧٠، ومجموعـة أخـرى مثـل عبـد الرحمـان التـازي، ومومـن السـميحي، والجيـلالي فرحـاتي، وأحمـد المعنـوني، وغيرهـم. لقـد جـاءت فيلموغرافيـا هـذه المرحلـة خادمـة لتيّـار بـارز هـو التيّـار الواقعـي الـذي تـدرّج شـيئا فشـيئا، ليرتقـي بالخطـاب السـينمائي، وينضـج اللغـة الفيلميـة لتخلّـد أفلامـا مهّـدت للحساسـية الجديـدة مسـالك ومسـارات أخـرى في معالجـة المواضيـع وابتـداع جماليـات محيّنـة.

فمـا هـي أبـرز الخصوصيـات الـتي اشـتغلت عليهـا السـينما في المجـال العـربي؟

٢. الهويـة وموضوعـات الاشـتغال في السـينما العربيـة:

كانـت السـينما في "جميـع أقطـار الوطـن العـربي، باسـتثناء الجزائـر، مغامـرات فرديـة في بداياتهـا، حقّقهـا أفـراد بهرتهـم صناعـة هـذا الفـن الجديـد كمـا بهرتهـم أضـواؤه والهالـة الـتي كانـت تحيـط بنجـوم السـينما الأمريكيـة والأوروبيـة. وحـتى لا نغمـط هـؤلاء السـينمائيين الأوائـل حقهـم، فـلا بـد مـن الاعـتراف بأنهـم كانـوا



ينطلقون في تلك البدايات من منطلق جاد ومحاولات فيها نوع من الالتزام بالمثل وببعض القضايا الإنسانية في مفهوم تلك الفترة. وعلى الرغم من الإمكانيات المحدودة التي أنتجت بها الأفلام الأولى في السينما العربية، فإنها في مجمل مضمونها لم تكن أفلاما مجنونية... على أنّ تلك البدايات أصبحت فيما بعد اتجاهات متباينة وبصورة خاصة في مصر التي كانت "أم السينما العربية"؛ فبعد أن كانت البدايات الأولى فيها الكثير من الجدية في محاولة تناول واقع الإنسان العربي، بدأت تتحول على أيدي تجار الخردة وأثرياء الحرب إلى سلعة تجارية من نوع جديد".[٤]

فهل تطرّقت هذه السينما إلى مواضيع ترتبط بالفرد العربي؟ كيف صوّرت القضايا على الشاشة؟ هل عبّرت سينمانا عن بيئتنا وواقعنا المأزوم... عن إحباطاتنا، عن أحزاننا، عن أفراحنا؟ كيف تشكلت هويتنا عبر آلة صنعها الآخر؟ إلى أي مدى عالجت الممارسة التجريبية قلق الذات؟

أ. من النظرية إلى الإبداع السينمائي:

الحديث عن الهوية حديث عن الكينونة الخاصة في صيرورة تشكلها، وقدر هذه الكينونة الخاصة هو "أن تتبلور في تفاعل علائقي بين الذات والآخرين... فوعي الذات يتم من خلال الآخر الذي يشكل مرتكزا لإدراك وحدة الذات المبنية بدورها على النزعة النرجسية في توحيد مختلف في بناء واحد على قاعدة التمايز/التدامج".[٥] تعتبر الذات كينونة مؤسسة على جوهر ثابت في قراءات عديدة، وهو ما يقطعها عن حقيقتها؛ لأن ما تعنيه موضوعيا هو تعددها الخاص، وهكذا لا يمكن التفكير في الهوية التونسية أو المغربية مثلا وهوية الثقافة الجزائرية، وحضارة المنطقة المغاربية ككل، إلا باستحضار هذا الوجود المتعدد للذات الخاصة أولا؛ لأن الإحالة على تونس أو المغرب هي إحالة على خطوط عديدة منها الخط الثقافي العربي، والخط الثقافي الإسلامي، والخط الثقافي الإفريقي، والخط الثقافي اليهودي، والخط الثقافي المتوسطي، والخط الثقافي الأمازيغي... وداخل كل خط نجد إحالات لا نهائية على تداخلات ثقافية، لكون العروبة حين تحضر كأساس في هوية تونس مثلا تستحضر معها مجموع الآثار المترسبة في هذا المكون من احتكاكه مع أصوله المجهولة والمعروفة، وهو ما ينطبق على الخط الإسلامي الذي يحيل ضمنيا على الديانات السماوية التي يتوحد معها هذا الدين، وهو ما يقال عن كل البقية.

إنّ إدراك الهوية ككينونة متعددة هو فهمها بشكل موضوعي، وهو الفهم الضروري الذي يهمنا أن يتكرس

٤ جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد٥١، مارس ١٩٨٢، الكويت، ١٩٨٢، ص ١١

٥ نزار الزين، تساؤلات حول الهوية العربية، مجلة مواقف، عدد ٦٦، شتاء ١٩٩٢ ص ٢٤



في الحديث عنها وتمثيلها نظريا وإبداعيا؛ لأنّ التعدد كما يقول المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي: "الازدواجية قوة للمعرفة والتسامح. عندما يكون لها مركز ثقل محدد للهوية وتكون تعبيرا عن الإجماع، فيما تتحول إلى عامل من عوامل ضياع الطاقات وانكفاء المجموعة، حيث يتم إخفاؤها أو إنكارها. فإنكار الواقع يؤدي إلى التخلف، وإلى هشاشة الصورة التي نرسمها بأنفسنا"[٦]. لقد تبلورت الهوية ككل هويات الشعوب عبر تمرحلات لانهائية، ابتدأت متعددة واستمرت كذلك، ومحكوم عليها أن تستمر دائما؛ لأنّ قدر الهوية ذاته يدفعها نحو التعدد. أما عكس ذلك، فلا يوجد إلا بصيغة وهم لدى منظري الهوية المنعزلة والميتة.

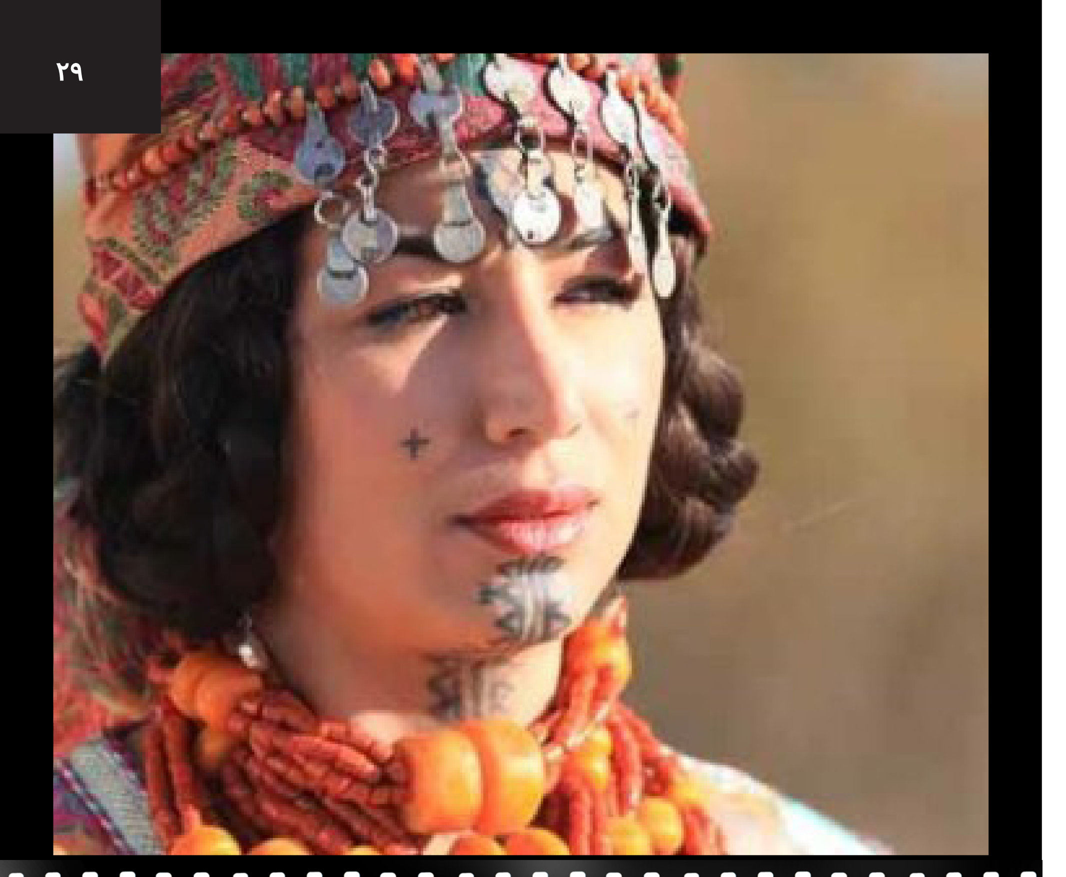
طبعا الهوية قد تنطلق مما هو خاص وذاتي في البداية، وفي الأصل المجهول، إلا أنّ كلّ وجودها الحقيقي لن يحيل إلاّ على المتعدد؛ لأننا حين نقول هوية نقول مكوناتها المتعددة التي منها "الولادة، والحيز الجغرافي، واللغة الأم، والدين، والأخلاق بالمفهوم الواسع، والمشاركة العميقة والذاتية في مصير جماعة معينة، أو شعب معين، أو أمة ما. ثم إنّ الأفراح والأحزان المتراكمة، وأزمات التاريخ، وتحولات الرجال العظام، تشكل كلها أيضا جانبا من جوانب الشعور بالهوية. وهكذا يمكننا القول إنّ الهوية القومية ليست سوى الامتداد الضروري والكافي لترسيخ

٦ عبد الكبير الخطيبي، المغرب العربي وقضايا الحداثة، عكاظ، المغرب ١٩٩٧، ص ٢٤

الهوية الفردية في تربة اجتماعية سياسية، وهي هذه التربة التي تلقي الهوية بملئها عن الانغلاق السلوكي وتفرض تقاربا تكامليا ومصطنعا".[٧]

لقد شكّل جدل الذات والآخر المحور المركزي في حديث الهوية، وحصل هذا في كلّ تاريخ المعرفة والفكر والإبداع. فمبدأ الهوية كما يراه برهان غليون "من المبادئ العقلية الأولى في الفلسفة، وهو ما يعني أنّ الشيء هو نفسه، وليس غيره، ومنه تشتق جميع المبادئ الفلسفية الأخرى مثل مبدأ التناقض، الذي يعني أنّ الشيء لا يمكن أن يكون موجودا ومعدوما معا، والمبدأ الثالث المرفوع الذي يعني أنّ الآخر لا يمكن أن يكون صحيحا وخاطئا معا"[٨]. إلاّ أنّ جوهرة الهوية مسألة غير صحيحة بالمطلق، وهي صيغة لتغليط النظر إليها؛ وذلك لأنّ "الهوية بالدرجة الأولى علاقة وليست شيئا محددا ثابتا وجامدا. ووعي الذات هو شرط وعي العالم وبناء علاقات صحية مع الآخرين، وشرط معرفة الآخرين والوعي بوجودهم كآخرين، ولذلك تترافق أزمة الهوية مع اختلاط الواقع المحلي وعدم إنضاج الصورة الذاتية لأزمة العلاقات الخارجية، وتجعل المجتمع غير قادر على فهم أهداف الآخرين واستراتيجيتهم ومقاصدهم والتعامل معها".[٩]

٧ مالك شبل، الهوية والأدب في الجزائر، مجلة مواقف، عدد ٦٧، ربيع ١٩٩٢، ص ٢٢
٨ برهان غليون، أزمة الهوية وإشكالية بناء الذاتية الحضارية، مجلة مواقف، عدد ٦٦، شتاء ١٩٩٢، ص ٦٤
٩ نفسه، ص ٧٣



لقد كانت هذه الفترة بداية لمشروع التأصيل الفني والفكري لـ "سينما مغربية" وأخرى "تونسية"؛ فيما اختصت السينما الجزائرية بما سمّي بالأفلام الثورية

ما تتعرف به الذات الخاصة، بحسب ما سبق، هو مجموعة من الأوجه المشكلة لها كالانتماء الجغرافي، والتاريخ، والاسم الخاص، والمعتقد، والقيم، وأنماط السلوك، والتفكير، والإبداع، وطرائق اللباس، والمعاملات، ونوع العلاقات التي نقيمها مع الذات وتمثلاتنا حول العالم، وطبيعة إدراكنا للوجود... لكن ما يبقى كشرط ضروري للذات هو الآخر الذي يكون ضروريا لتحديد الذات نفسها ولقياس وجودها وفهم معانيها. إنّ الآخر يبقى ضروريا لوعي بعض الرؤى غير السوية في إدراك الذات أو إدراك الآخر كذلك. فما تعانيه الكثير من بلدان العالم العربي على المستوى الثقافي مثلا "مرتبط بالاستعمار وأساليبه ونتائجه. لقد دمر الاستعمار ثقافة الشعوب التي استعمرها، أو على الأقل عمل في اتجاه قمعها وتأزيم نموها، وفي المقابل قدم ثقافته، بل فرضها كثقافة عالمية، ثقافة هي عالم متحضر، فكان رد فعل هذه الشعوب من خلال الكفاح الذي خاضته من أجل استرجاع سيادتها واستقلالها هو اتجاه نحو إحياء الثقافة الوطنية تأكيدا للهوية وحفاظا عن المقومات الشخصية"[١٠].

ما يعنيه القول السابق، هو أنّ وضع الهوية ينصت في كلّ أحواله إلى آخر ما هو متعدد بدوره، يعمل على إكراه الذات على وعي نفسها، وقد يتمّ ذلك في كثير من الأحيان عبر صيغ التقوقع والانعزال مصادمة الآخر، خاصة في مراحل الصدامات الثقافية والقومية والحضارية والسياسية... كما يتم في أحيان أخرى بصيغ عقلانية، تستحضر الآخر كذات متعددة، فيها ما هو سلبي يجب مقاومته وفضحه ونقضه، وفيها ما هو إيجابي ويجب أن يستحضر كشرط أساسي لوعي الذات وإنعاش صيرورات هويتها عبر التاريخ.

ب. موضوعات الاشتغال:

الحديث عن الذات، حديث في صميم موضوع الهوية، يهمّه أن يبرز معالم الكينونة الخاصة في مجالات عدة منها الاجتماعية والثقافية والإبداعية والحضارية... إنّ الوقوف على سياقات الذات داخل حديث الهوية السينمائية هو في الواقع استحضار للإبداع السينمائي الخاص بنا.

يتعدد الاشتغال على الموضوعات المختلفة في السينما العربية بتعدّد الأفلام، ويمكن أن نحصر ما لا يحصى من القضايا والملامح والمكونات الثقافية والجمالية والتاريخية والاجتماعية والرمزية التي تمّ الاشتغال عليها. لقد اختلفت مقاربات الذات وطرائق النظر إليها وصيغ تمثيلها إبداعيا، وقد كان لتكثيف الاشتغال على عوالم الذات الخاصة قيمة كبرى، وهو ما سمح بإبراز ملامح هوية هذه السينما أكثر، بل إنّ الانشغال بمكونات المجتمع لدى العديد من

١٠ محمد عابد الجابري، إشكالية الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، يوليوز ١٩٨٩، ص ٣٢



بعد أن كانت في البدايات الأولى في مصر، الكثير من الجدية في محاولة تناول واقع الإنسان العربي، بدأت تتحول على أيدي تجار الخردة وأثرياء الحرب إلى سلعة تجارية من نوع جديد

المخرجين كان صيغة تقود إلى الوعي بالحاجة إلى بناء أوجه مشروع سينمائي وطني.

للوقوف على أبرز تجليات التيمات التي تمّ تناولها، نقترح الاعتماد على المنطلقات التالية:

حنين الذاكرة وذاكرة التاريخ:

اهتمت السينما المغاربية بالأحداث التاريخية الواقعية والمتخيلة التي مثلت مصدر إلهام، حيث جسدت ملاحم وبطولات في مقاومة المستعمر تجسّدت انطلاقا من معايشة الأحداث أو اعتمادا على المتخيل الجمعي والذاكرة الشعبية. هي صور متراكمة في أغلب أفلامنا عكست نماذج لأحداث وشخصيات الماضي، لتصوغ فضاءات فيلمية تنسج في أعماقها ذكرى الوقائع بمختلف أشكالها (المعاشة، المشاهدة، المسموعة، المقروءة...). إنّه استحضار جُسّد في شكل صور استدعتها قريحة المبدع لتعيد إحياء الماضي المنسي وحنينه، وترسم للمتلقي صور الذاكرة الجمعية، ليكون الفيلم موثقا بشكل أو بآخر لجمالية الماضي وتاريخه وانعتاقا من بوتقة السجن الثقافي للمبدع نفسه، لتكون "أفلام المقاومة لها معان أخرى، المظلومون فيها لا يمتلكون السلاح الكافي لكنهم يمتلكون القدرة على مواجهة العدو الظالم".[١١]

لقد مثلت الذاكرة، والعودة إلى الماضي، والتاريخ المرجعية الأولى لاستنباط المشاهد وتركيب الأحداث. ويمكن أن نذكر في هذا الإطار أفلام المخرج عمار الخليفي، مثل: "الفجر"، و"المتمرّد"، و"الفلاقة"، و"المتحدّي"، كما شكّل التاريخ في الأفلام المغربية محورا رئيسا، مثل أفلام: "السراب"، و"عطش"، و"أصدقاء الأمس"، ... أما الجزائر، فقد اختارت خطا إبداعيا لمعظم المدوّنة الفيلمية التي تناولت المحور الاستعماري والملاحم الوطنية، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال تجارب أحمد الراشدي، ومحمد لخضر حامينا، وعمار العسكري.

نماذج من الحياة الاجتماعية:

انبنت أغلب التجارب الإبداعية السينمائية العربية على هواجس ركزت أساسا على القضايا الاجتماعية، انطلاقا من مادة واقعية ممزوجة بالمتخيل لتكون مسايرة للراهن. لقد أتى المتن السينمائي مسايرا للتطورات الاجتماعية وعاكسا للقضايا الجوهرية عبر ترجمة خطاب ثقافي وفكري واكب الحركة الاجتماعية.

ويمكن استخلاص أبرز المحاور الواقعية التي تمّ الاشتغال عليها من خلال العناصر التالية:

---

١١ ألبار ممّي، بورتريه المستعمَر، تعريب الهادي خليل، الدار العربية للكتاب، تونس، ٢٠٠٧، ص ١٢٥

البؤس الاجتماعي:

انشغلت السينما المصرية منذ نشأتها بالمجتمع عبر التطرق بشكل كثيف إلى القضايا الاجتماعية والواقع اليومي من خلال مسايرة انشغالات الناس اليومية.

لقد كان البؤس اليومي تيمة أساسية في موضوعات السينما الاجتماعية آنذاك، حيث كان التاريخ الاستعماري مخيما على المجتمع، وقد ولّد ذلك تصورات جمالية تأسست انطلاقا من الإنصات للواقع المصري والعربي وبالارتكاز على خلفيات أيديولوجية وسياسية وثقافية... لقد كانت التجارب الفيلمية لصلاح أبو سيف على سبيل الذكر مرتكزة أساسا على محاولة تأصيل الفن السينمائي عبر التطرق إلى وقائع وقضايا اجتماعية، وذلك رغبة في أن تكون السينما مساهما فاعلا في بناء المجتمع، حيث تضمنت أفلامه الستة ("لك يوم يا ظالم"، و"الأسطى حسن"، و"ريا وسكينة"، و"الوحش"، و"شباب امرأة"، و"الفتوة")، مادة واقعية عكست مواضيع وظروف اجتماعية تعكس قلق وتمزق الذات، وبؤس الظروف الاجتماعية، ونقلت ما يعانيه المجتمع من محن وظروف معيشية صعبة فرضتها التحولات السياسية والاقتصادية والثقافية.

موضوعات اليومي:

شكل الحديث عن الواقع المعيش جانبا مهمّا من محاور الصورة الفيلمية العربية، ولم يقتصر تناول الجانب الاجتماعي على مظاهر البؤس الاجتماعي، بل كان التركيز مكثفا على الوقائع اليومية.

فاليومي ينطلق مفهومه من أفلام النضال، حيث صورت لنا مشاهد يومية للمجتمعات العربية وطرائق الحياة، وصولا إلى نقل نمط عيش وأحداث المجتمع انطلاقا من البناء المجتمعي، ونذكر على سبيل المثال تطرق حمودة بن حليمة في فيلمه "خليفة الأقرع" بنظرة ناقدة إلى المجتمع التونسي، حيث يرصد وقائع يومية ومظاهر لمجتمع ما قبل الحرب، انطلاقا من قصة للبشير خريف. كما يروي لنا المخرج علي منصور بأسلوب طريف في فيلم "فردة ولقات أختها" يوميات ريفيين في طريقهما إلى المدينة، ويلقي من خلال ذلك نظرة ناقدة لوضعية البطالة والسياحة. كما تطرّق المخرج السوري محمد شاهين في فيلمه "وجه آخر للحب" عام ١٩٧٣ إلى الحركات والعلاقات الإنسانية اليومية بين الناس.

الاعتقال:

غاب الاشتغال على موضوعة الاعتقال السياسي في أغلب سينمات الإبداع العربي بسبب عزل الممارسة السينمائية عن البعد السياسي، إلا أنّ هذه السينما تضمّنت دوما خلفيات أيديولوجية مُرّر من خلالها الخطاب الفكري، فقد كان فكر السينمائيين منفتحا على أرضية ثقافية خاصة، إذ كانت مرتكزة أساسا على الفكر

التحرري واليساري وأرضية سياسية ضمنية وجّهت ما سُمّي بالسينما الملتزمة.

لقد عاشت أغلب البلدان العربية بعد الاستقلال، تحولات وأحداث سياسية مهمة ساهمت بشكل أو بآخر في التأثير على الخطاب السينمائي، على غرار الحركات الطلابية وصدى القضية الفلسطينية... تم استحضار صورة الاعتقال في أفلام تهم القضية الفلسطينية في عدّة أفلام عربية، منها فيلم "الخطاف لا يموت في القدس" لرضا الباهي، كما تناولت السينما الفلسطينية بدورها معركة الالتزام من خلال نقل صور أحداث ١٩٧٠ بالأردن، والهجمات على الثورة الفلسطينية في جنوب لبنان عام ١٩٧٢.

أما على المستوى المحلي، فقد غابت قضايا الاعتقال السياسي على اعتبار الرقابة المكثفة من ناحية، غير أنّ بعض المحاولات في المغرب على سبيل المثال، استطاعت تمرير خطابها الفكري وتصوراتها السياسية "إلا أنّ موضوع الاعتقال السياسي سيتكثف لاحقا مع ظهور بوادر الانفراج المجتمعي، وقبول المؤسسة الرسمية المغربية بمثل هذا الاشتغال. ومن بين الأفلام التي جاءت في هذه المرحلة نذكر "عبروا في صمت" و"أيام من حياة عادية"، ثم لاحقا "علي ربيعة والآخرون"..."[١٢].

الجسد:

يُعد الجسد المرتكز الأساسي لبناء إبداعية المنتوج الفيلمي من خلال تعبيريته الدالة وقدرته على إثراء معاني الخطاب الفني. لقد شهدت السينما منذ نشأتها استدعاء كثيفا للجسد، ولم تشذ السينما العربية عن هذا الاشتغال المكثف والمتنوع، وهو ما يبرز الملامح الأولية لإشكالية الرؤية الجسدية.

يساير الجسد حقائقه الواقعية، حيث يرتبط بالوقائع الاجتماعية والثقافية والسياسية والوجودية عامة وينزاح عنها في نفس الوقت.

لقد جاءت صورة الجسد/الذات مكوّنا معبّرا في العملية السينمائية عن دلالة الانسحاق والتضخيم، وما يهمنا هنا هو تناول الجسد ومنطلقات تمثيله كصورة إبداعية؛ إلا أنّ الجسد غالبا ما كان مرتبطا بالقيم والأخلاق وارتبط بـ"البذرة الدينية، وتمّ اعتقاله بعد عصور الأديان في قفص اللاشعور الفرويدي والتحليل النفسي (...)؛ فالتاريخ تحدّث دائما عن قصص الإنسان والشعوب والدول، لكنّ الجسد عاش دائما بدون ذاكرة فردية أو جماعية مدونة أو ترميزية"[١٣].

١٢ حميد تباتو، رهانات السينما المغربية.. الفاعلية الإبداعية وتأصيل المتخيل، نات أمبريسيون، المغرب، ٢٠٠٦، ص ٥٦

١٣ مطاع صفدي، أفكر الجسد، أفكر العالم - حول نظرية الجسد العاشق وتأويلاته، الفكر العربي المعاصر، عدد ١١٨، ربيع ٢٠٠١، ص ٦



ما تعانيه الكثير من بلدان العالم العربي على المستوى الثقافي مثلا، مرتبط بالاستعمار وأساليبه ونتائجه

المرأة المنسحقة والهيمنة الذكورية:

تتجلى صور الذات في صيغ متعددة من بينها كيفية التطرق لصورة المرأة في الفيلموغرافيا التونسية، فلئن شهدت تونس إنشاء مجلة الأحوال الشخصية لحماية المرأة والأسرة عامة، فإنّ ذلك لم يمنع من استباحة الجسد الأنثوي من قبل المؤسسة الذكورية، وهو ما مثّل خاصية لمجتمعات العالم النامي ومن بينها تونس، حيث انعكس ذلك الواقع في شكل صورة سينمائية نقلت الحقيقة بأمانة مسايرة للواقع أحيانا وبشكل مبالغ فيه أحيانا أخرى.

لقد عاشت المرأة أوضاعا اجتماعية مأساوية فرضها منطق ذكوري مهيمن استنبت كقانون مجتمعي ينتقم من واقع قاهر للرجل نفسه، ويتبرّأ من الضعف والنقص في بعض الأحيان، مما خلق علاقة غير متوازنة عمّقت الهيمنة الذكورية وبخست الجسد الأنثوي.

فالمرأة في المجتمع التونسي غالبا ما صُوّرت في شكل مأساوي يعكس القهر والخضوع الذي تعيشه، والذي يساهم في تدمير كينونتها الأنثوية. لقد تشكلت الصورة غالبا وفق منطق الهيمنة الذكورية التي يباركها المجتمع في تونس ما بعد الاستقلال وتساير في الآن ذاته بنية الذهنية الدينية، والثقافية، والتاريخية، التي رسّخت هذا المنطق.

إنّ الخضوع لسلطة العرف الاجتماعي هو انسحاق تحت السيادة الذكورية التي دعّمت عزلة الجسد الأنثوي، وساهمت في تكثيف العقد النفسية لتكون المرأة أسيرة السلطة الأبوية التي تفرض تسيير توجهات الأنثى خاصة على مستوى توجيهها في مؤسسة الزواج، وهو ما عكسه على سبيل المثال فيلم "صراخ"، حيث يرفض والدا البنت زواجها من هادي، بدعوى أنه لا يملك عملا قارا مما تسبب في موتها حزنا في نهاية تراجيدية. يتكرر هذا المشهد في العديد من الأفلام التونسية كما في فيلم "سجنان"، من خلال شخصية أنيسة التي يريد أبوها سي الطيب تزويجها غصبا عنها من رجل لا تحبه.

بقدر ما اعتبر تحرير جسد المرأة عبر الصورة تسليعا وتشييئا له، بقدر ما كان بمثابة المؤشر الإيجابي للتحرّر من عقدة الجسد سينمائيّا. تواتر استحضار الرؤية الحداثية للجسد من خلال تراكم الأفلام التي تناولته من جوانب جريئة، حيث جسّد النوري بوزيد التحرر الاجتماعي للمرأة في فيلم "بنت فاميليا" عبر شخصيتيْ عائدة وأمينة. وعبر رؤية فيلمية أخرى، حوّلت المخرجة رجاء العماري في فيلمها "الستار الأحمر" ليليا تلك الأم الرصينة إلى عالم الليل لتشبع شهواتها المدفونة، وتتحرّر من كبتها عبر اكتشافها لعالم انبهرت به، كما استحضرت بعدا تحرّريا آخر في فيلمها "الدواحة" هو عنف الكبت الجنسي للمرأة التي تجد ملاذا سرّيا لإشباع رغباتها.



انبنت أغلب التجارب الإبداعية السينمائية العربية على هواجس ركزت أساسا على القضايا الاجتماعية، انطلاقا من مادة واقعية ممزوجة بالمتخيل لتكون مسايرة للراهن

وإذا كان هذا الانسحاق الأنثوي مبررا، فإنّ الهيمنة الذكورية بدورها انسحقت في صور عديدة لمجتمع بصدد التحديث، حيث "نشعر من خلال الأفلام التونسية نوعا من الخوف الذي يتأتى بصفة معقولة من التاريخ الحديث. إنه الخوف من فقدان الهوية الذكورية أمام الصعود اللافت للمرأة وحضورها".[١٤]

صورة الطفولة والهامش:

تنبثق صورة الطفل من صورة الرجل، حيث عكست صور الطفولة في السينما العربية طبيعة الصورة الفعلية للطفل في المجتمع من خلال سرد ذوات تشهد المعاناة أحيانا بسبب الاعتداء على الطفولة واغتصابها تحت وطأة الشذوذ أو السلطة الأبوية العنيفة. فصورة البراءة والعفوية للطفل انعكست أحيانا أخرى في صورة الثائر، التواق لاكتشاف عالم الرجولة كما في فيلم "عصفور سطح"، وفي أحيان أخرى تكون هذه الطفولة تحت وطأة التهميش والظلم الاجتماعي، مثلما في فيلم "الجحيم في سنّ العاشرة"، حيث كان الأطفال في الجزائر يلعبون بالقنابل والأسلاك الشائكة، وهو ما يحيل على جوارح الاستعمار. أما في المغرب، فقد تناولت العديد من الأفلام مآسي الطفولة، ويمكن أن نذكر في هذا الإطار فيلم "علي زاوا" للمخرج نبيل عيوش الذي نقل بعضا من الواقع العميق للمجتمع المغربي.

تتعدد صيغ تمثلات الجسد، إلا أنّ الجامع الوحيد هو تنوّع الاشتغال الفني عليه عبر رؤى إبداعية متعددة جاءت معبّرة على الوضع الاجتماعي والعلاقات السائدة، لتجعل الذات في صور متعددة.

جمالية التراث وصورة المدينة:

إذا كانت السينما تراثا يؤرخ لمسارات حركة فنية على مدى فترة كانت تجريبية ومؤهلة لاستنبات هذا الفن الغربي، فقد حملت في مسارها تأريخا للعديد من الخصوصيات والمؤشرات الإبداعية والثقافية المحلية. على هذا الأساس، فإنّ الأفلام العربية شكلت حاملا ثقافيا مهما وتعبيرا فنيا معاصرا يحفظ صورا من الذاكرة، والتاريخ، والعادات، والتقاليد، والمواضيع التراثية عامة، حيث رصدت الكاميرا مشاهد ومقاربات بين الريف والمدينة كما وثقت صور المدينة، ومن ذلك صورة الدار البيضاء على سبيل المثال وصورة القاهرة وصورة المدينة العتيقة بتونس.

توثيق التراث سينمائيا هو توظيف لعناصر الهوية المحلية لإبراز العادات والتقاليد للذات التونسية، وترسيخ لبصمات خصوصية تستحضر الذاكرة لبناء معرفي وجمالي للمكونات الذاتية للأفراد والجماعات

١٤- ٥٠ Ans de cinéma Maghrébin, Chihab Editons et Editions Minerve, ٢٠٠٩, p٦٦



و"تُعتبر موضوعات اللباس، التراث الغنائي، طرق الاحتفال بالمآتم والأفراح، الأكل وفنون الطبخ، المعمار، الخرافات والسير هذا إلى جانب اللغة المحكية من المسائل التي حاول الكثير من المخرجين التطرق إليها، ولكنّ هذه المحاولات تراوحت بين سطحية التناول وعجز عن الغوص والتفكيك"[15]. فالذاكرة الفردية والجماعية الحافظة للمتخيل الشعبي وللماضي الذي يحكمه التغير والتعدد تصير عبارة عن قراءة للثقافة الشعبية وتوظيفا سينمائيا لها عبر رؤية إخراجية تهدف إلى توثيق هذا التراث من ناحية، وتأصيل الممارسة الإبداعية الجامعة للتاريخ والذاكرة من جهة أخرى.

لقد شكل التراث مادة فنية وفكرية مغرية لبناء مواضيع ورؤى تهتم بالذات، وتظهر خصوصية الصورة المحلية، غير أنّ هذا الاشتغال المكثف والمتشابه أحيانا في الأفلام التونسية جاء في بعض المرات مسقطا وفولكلوريا، حيث تلوح مقاصد شدّ عين الغرب أكثر من خدمة التوظيف الفيلمي الصادق. فقضية استحضار المكوّن التراثي هي من أجل بناء ملامح لصورة ذاتية أتت لتكون أثرا يفعّل تلك العلاقة مع الآخر من أجل تعبير خاص ومتفرّد عن الذات نفسها وعن الآخر كذلك.

الاشتغال على المقدس:

يحضر المقدس في الأفلام العربية من خلال الاستعارة من واقع المجتمع المرتبط بالمجال الديني وبمجال التعبيرات ذات الطابع المقدّس بمعانيه العامة؛ فـ "المقدّس ليس الديني فقط، وإن كانت جذوره دينية، وإنما يكمن حتى في عاداتنا اليومية واعتقاداتنا، في تفاؤلنا وتشاؤمنا، في النظم التي تحكمنا، والطرق التي نحكم بها، في العلاقات ضمن العمل والعائلة، وحتى في المؤسسة الزوجية، وفي البديهيات والمسلّمات والحكايا"[16]. وقد تجسّد الاشتغال على المقدس من خلال حضور الشخصيات الدينية التي تتسم بالوقار والموعظة، ومقامات الأولياء الصالحين الذين يمثلون رمز القداسة والبركة في حقول المجتمع الإسلامي المؤمن بالمقدس. كما يحضر المقدس من خلال حضور المساجد والمآذن في فضاء المدينة وإقامة الصلاة، لتبرز بالتالي قيمة المؤسسة الدينية.

يرتبط المقدس بمفهوم المدنس والمحرم، حيث تستنطق الصورة الفيلمية أمثلة تعالج هذه الثنائية، ومن ذلك الارتباط الوثيق بالفعل الجنسي الممنوع خارج إطار الزواج والحضور المكثف للقيم الأخلاقية في المجتمع المحافظ.

١٥-لطفي النجار، "أسئلة الهوية في السينما التونسية"، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث - تونس، العدد ٢١٨، ص ٣١

١٦- عبد الهادي عبد الرحمن، عرش المقدس: الدين في الثقافة والثقافة في الدين، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١٢

لقد عكس تناول المقدس مواضيع من الذات وسط مجتمع يتزاح بين المحافظة وبين التحرر، حيث عكست الصور الفنية سجال الرؤى بين مواقف ذات خلفيات اجتماعية وعقائدية، وبين مواقف تريد أن تتحقق بصيغة محاولات جريئة لإرساء فكر تقدمي متحرر.

الهجرة والعودة:

اهتمت السينما العربية في بعض أفلامها بموضوع الهجرة والعودة وخاصة أفلام تناولتهما بصفة مباشرة، مثل أفلام مغربية كفيلم "ليام أليام" لأحمد المعنوني، وفيلم "الأفق المفقود" للمخرجة ليلى المراكشي سنة ٢٠٠٠، وأخرى تونسية، مثل: "عبور" لمحمود بن محمود، و"غدوة نحرق" لمحمد بن إسماعيل، و"نغم الناعورة" لعبد اللطيف بن عمار، وأخرى جزائرية، مثل: فيلم "زيتون أبو الحيلات" للمخرج نادر محمد عزيزي، لتروي الصورة سنوات الغربة الطويلة، والعديد من الأفلام المصرية، مثل: فيلم "بعيدا عن الأرض" لحسين كمال، عن قصة لإحسان عبد القدوس، والفيلم اللبناني "إلى أين" للمخرج جورج نصر الذي دعا عبر صوره إلى عدم تشجيع هجرة الشباب اللبناني... هي بمثابة صور لـ"تمثلات سينمائية للجسد الغائب. للاحضور. هي عودة للحداد. حداد الماضي على الذات نفسها".[١٧]

١٧- Raphael Millet, Cinéma de la Méditerrannée – cinémas de la mélancolie, Editon L'Harmattan, Paris, ٢٠٠٢, p٤٢

٣. إشكالات الهوية وقلق الانتساب:

لئن عبّرت السينما عن بيئتنا في صورها العديدة، فإن الكثير من الإشكاليات البارزة تبقى قائمة، من ذلك مسألة مدى الإبداع الذاتي بعيدا عن الهيمنة الثقافية والاستعانة بالآخر، والاقتداء بالسائد والاقتباس من السينما العالمية...

لقد كان دخول التقنية السينمائية إلى مجالنا عبر مراحل استدعتها في البداية الحاجة الاستعمارية، حيث كانت الذات مجرّد مستهلك حاضر بصفة سلبية غير قادر على المشاركة في الأعمال السينمائية، وكان علينا الانتظار لبداية الاهتمام بالتقنية السينمائية من خلال محاولات تصويرية للهواة. جاء التعامل مع التقنيات السينمائية بصفة متأخرة في أغلب الدول العربية، وكان ذلك أساسا من خلال جيل عصامي التكوين أو بعض الذين هاجروا للشرق الأوروبي قصد دراسة أبجديات السينما.

ولعل ما يثير الانتباه أنّ التقني الأجنبي ساهم في نسبة مهمة من الأفلام المحلية من خلال تموقعه في مهامّ ريادية في الصناعة الفيلمية من قبيل التصوير، والصوت، والموسيقى، والمونتاج خاصة بالإضافة إلى مساهمات أخرى، مثل السيناريو والحوار. فعن أيّة هوية للصورة السينمائية العربية يمكن أن نتحدث؟

من ناحية أخرى، شكّل الآخر على مستوى الإنتاج السينمائي ركيزة مهمة في الدعم المالي، حيث نتبيّن أنّ



عاشت أغلب البلدان العربية بعد الاستقلال، تحولات وأحداث سياسية مهمة ساهمت بشكل أو بآخر في التأثير على الخطاب السينمائي

المساهمة الأجنبية كانت بارزة في السيرورة الإنتاجية، مما يعمّق صورة حضور الآخر بأشكاله المختلفة. وما يمكن أن نلاحظه هو أنّ مساهمة الشركات الإنتاجية الفرنسية، خاصة في السينمات المغاربية، كانت حاضرة بكثافة؛ وذلك لتقارب العلاقات الثقافية معها أو لوجود اتفاقيات مشتركة. كما ساهمت شركات أوروبية أخرى في الإنتاجات السينمائية، في ما جاءت العديد من المساهمات، انطلاقا من علاقات فردية لشركات الإنتاج المغاربية أو للمخرجين، أو لترابط بعض المواضيع التي تهمّ شرائح عديدة من الجمهور. كلّ هذا جعل الإنتاج السينمائي المحلي يرتبط ارتباطا وثيقا بالآخر باستثناء السينما المصرية التي اتخذت منحى ذاتيا يعتمد على صناعة خاصة، ونجحت في تركيز سينما تجارية لاقت انتقادات موسّعة غير أنها نجحت في تثبيت ميزة خاصة.

هكذا ظلّ الإنتاج السينمائي خاضعا لمآزق متعددة دعّمتها "سيطرة نظرة استشراقية استعمارية تعود إلى القرن ١٩، ترى الجنوب والشرق خليطا من الفانتازيا والسحر والغرائبية والخرافة، وربما يعود السبب في ذلك إلى سيطرة المنتجين الغربيين المتدخلين بشكل لافت في دعم جزء كبير من سينما الجنوب، فيعملون على إنتاج أفلام تشفي غليلهم أو تلبي فيهم نظرة قديمة متجددة للغرب عن الشرق".[١٨]

١٨- لطفي النجار، مجلة الحياة الثقافية، مذكور، ص ٣١

إنّ الحديث عن الأجنبي يجرّنا إلى استخلاص حدود الذات والآخر في التجربة الإبداعية السينمائية المغاربية؛ فالصورة السينمائية بقيت إلى اليوم رهينة التأثر بالآخر الأوروبي في موضوعاتها، اعتبارا للروابط التاريخية التي تجمع بلدان الجنوب بالشمال، وهو ما أكده المنتج الراحل بهاء الدين عطية في أحد حواراته مع أوليفي بارلات قائلا: "إنه من الأساسي أن تكون حرية الإبداع مدعّمة في دول الجنوب أين تكون السلط غير متّبعة لهذا المنطق (...)، كما أنّ الإنتاج المشترك مع فرنسا قد يقود إلى أعمال أكثر حرّية".[١٩]

فما هو مدى تأثر الصورة المغاربية مثلا بالأيديولوجيات الخفية من ناحية والغايات التسويقية من ناحية أخرى؟ وكيف يمكن أن يكون الأثر الفني مؤسسا لذاته ومحتكّا بالأجنبي احتكاكا تعكسه الضرورة الإبداعية وليس العلاقات والمادّة؟ كيف يمكن أن يحقق الاحتكاك مع الآخر التفكير في الهوية الإبداعية؟ في ظلّ العولمة الثقافية والمثاقفة، هل يمكن أن تتغيّر آليات النظر إلى الأجنبي، ليصبح ذاتا داخل السياق السينمائي المحلي؟

لم تتوقف الاستعارة التقنية والإبداعية المكثفة من الآخر، فإنّ الآخر مثّل مرجعا جماليا وفكريا

١٩- Hamid Miduni, Ahmed Baha Eddine Attia. une vie comme au cinéma, Editions Rives Productions, ٢٠٠٩, p١٤٣



لصورنا الفيلمية، حيث ألهم المبدعين المحليين من خلال استعارة الكثيرين لأثره وتطويعه أحيانا ليتلاءم مع الصورة المحلية والاستنباط منه لإنتاج الصورة، مثلما يؤكده "أردموته هللر" الذي يعتبر "صورة الغير هي على الدوام تصوير الذات، وهي التي تثير فيك الوعي بالذاتية والخصوصية"[٢٠]. فقد اعتبرت السينما المصرية في مقدمة التجارب السينمائية في الاقتباس، حيث اعتمدت الكثير من الأفلام على الآداب العالمية، مثل الأدب الأمريكي والفرنسي والروسي... كما اقتبست العديد من الأفلام الأخرى مباشرة من أفلام سينمائية في العالم، مثل فيلم "الزائرة" للمخرج حسام الدين مصطفى الذي اقتبسه من قصة "شجرة اللبلاب" للكاتبة الإنجليزية "ماري ستيوارت"، وقد تعددت الاقتباسات بصيغة مكثفة إلى درجة أنّ "بعض المهتمين بالكتابة حول السينما المصرية أكدوا أنّ آفة هذه السينما هي الاقتباس والابتعاد عن الأعمال الأدبية العربية والمصرية، خاصة، وأنّ المقتبس لا يشير إلى المصدر الذي هو في كثير من الأحيان السينما الإيطالية والأمريكية اللتين تحتلان موقع الصدارة في موضوع الاقتباس، بل يعمد السينمائيون في مصر إلى الاقتباس وتغيير الأسماء والأحداث، وبالتالي الأبعاد الفكرية للعمل، بل إنّ بعض كتاب السيناريو نسبوا هذه الموضوعات المقتبسة إلى أنفسهم (...) وبلغ الاقتباس في السينما المصرية حدّا من التطرّف لدرجة أنها تنتج من الفيلم الواحد مجموعة متشابهة ومكرّرة من الأفلام".[٢١]

لقد نهلت سينمانا من الآخر، ليكون التفاوت السوسيوثقافي فريسة لخطاب الآخر وصوره التي اقتحمت قاعاتنا السينمائية وشاشاتنا الصغيرة، وهو ما جعل هويتنا الثقافية مهددة أمام زحف صور الآخر ونجاحه في استقطاب اهتماماتنا بعيدا عن صورنا المحلية. وإذا كانت الهوية الثقافية متغيّرة بطبعها، فإنّ الآخر تمكّن، باعتباره الأب الحقيقي لفنّ الصورة، من فرض هيمنته عبر أفلامه العالمية. كلّ هذا يطرح هوّة ثقافية باعتبار المنافسة غير متكافئة، وهذا ما أنتج قولبة فكر الجمهور العربي بصيغة سهلة للغاية من خلال أفلام سينمائية حاملة لخلفيات وتأثيرات ثقافية واجتماعية وأيديولوجية خفية في بعض الأحيان وعلنية في أحيان أخرى، وهو ما يجعل مخلفاتها جليّة في فكر المتقبّل الذي لا يصمد.

إنّ هذا التداول الثقافي بين صور الآخر الذي نفهم لغاته وصور الذات التي لا تستطيع منافستها لا يكتفي بتمرير خطاباته الأيديولوجية فحسب، بل يزرع هيمنة ثقافية تجعل المبدعين المحليين متأثرين بأفكار الآخر وصوره التي يحاولون في كثير من الأحيان، محاكاتها وتقليدها ونقلها طمعا في حيازة انبهار المشاهد. ولعل تفاوت الوعي الجماهيري يجعل من تلك الصور فاعلة في تثبيت الثقافة الأخرى سواء من خلال الجمهور أو حتى من خلال المبدعين أنفسهم الذين لا يتوانون في إدخال ثقافة الآخر أو من خلال التسويق والتوزيع الذي يجعلنا ننخرط ضمن هذه المنظومة التجارية من خلال التمويل الذي يفرض تعديل السيناريو، وهو ما يحيل إلى خطر الطمس التدريجي لمعالم الهوية المحلية.

إنّ ظهور هذه المناهج المتعددة وخاصة مع تطوّر أهمية الصورة كخطاب أصبح يتجاوز الجدوى الثقافية، ليشمل خطابا حاملا لمعاني عدة تقاوم الهويات المهجنة وتحمي الهوية المزعزعة تحت أقدام العولمة التي تحاول غالبا قولبة الفكر داخل متاهات الصور، لتجعلنا ننتقل من عصر الصورة إلى حرب الصور.

إنّ هذه الصور المتشائمة من تاريخنا المهزوز يجب أن تُعدّل، ليكون الانبهار بالغرب شكلا إيجابيا يجاوز السلبية الفكرية، باعتبار أنّ الفن السينمائي هو فن الآخر، ونحن نعيش تجربة لا تزال جنينية تحملنا التيارات السينمائية ودرجات التأثر بالمنتوج الفيلمي الغربي الذي يعتبر مدونة فيلمية لا يمكن تجاوزها. بالإضافة إلى كون الذات لا يجب أن تكون منعزلة عن الآخر، وهو ما يجعل من الهوية السينمائية جنيسة، وتستحضر الآخر وتتماهى معه، لأنّ ذلك الآخر، شئنا أم أبينا، هو مرجع وحاضر في صورنا، باعتباره جزءاًمن ثقافتنا. يخلق نقد التماهي مع الآخر مأزقا لدى البعض، ويوحي بتموقع الذات في مستوى متدني، غير أنّنا يجب أن نؤمن أنّ ذلك واقع لا محالة، وهو تاريخنا المشؤوم الذي لا يجب أن ننكره، كما أننا يجب أن نؤمن بأنّ الذات بدورها حاضرة في صور عديدة بصيغة انسحاقية لكنها تحضر في الكثير من الأحيان في صورة موازية للآخر ومماثلة له وربما في حالات أخرى بمثابة الانبهار المعكوس، حيث استطاعت بعض التجارب أن تؤثر، وأن تكون حاضرة في أرض الآخر وقاعاته ومهرجاناته ولو بنسبة مقلّة مقارنة بتأثير الآخر على سينمانا.

---

٢٠ بوشوشة بن جمعة، "أشكال انفتاح الذات على الآخر في القصّة القصيرة النسائية التونسية"، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٢١٥، سبتمبر ٢٠١٠، ص ٧٢

٢١ جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، مذكور، ص ٨١

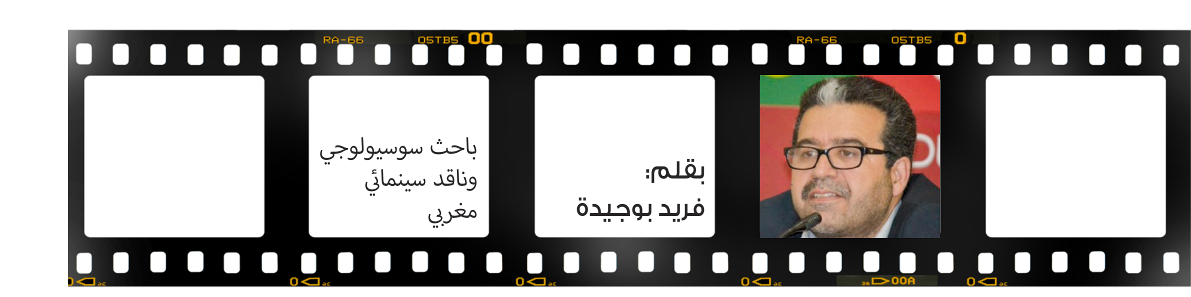
لـم تكـن السـينما رهينـة للآخـر الأجنـبي فحسـب، بـل إنـه كان عليهـا أن تتحـدّى الآخر المحلّي؛ فقد كانـت التجربة الفيلميـة العربيـة امتـدادا لبدايـة إرسـاء الكيـان السـينمائي الوطـني، بالرغـم مـن صعوبـة الإنتـاج وقلـة المـوارد الـتي تسـمح بالتصويـر المنتظـم في أغلـب السـينمات، غـير أنّ المنـع الرقـابي لعـب دورا مهمّا في تعطيـل إبداعيـة الـذات، ليجعلهـا تتماهـى مـع سـينما الآخـر أو تنسـاق داخـل تيـار السـينما التجاريـة، وهـو مـا جعـل البعـد الرمـزي يطغى على الحركـة السـينمائية كمـا شـهدت أغلـب السـينمات المحليـة محاولـة تدجينهـا والسـيطرة عـلى أرضيتهـا الثقافيـة الثوريـة واحتـواء الحـركات الطلابيـة الحاملـة للفكـر اليسـاري في فـترة السـتينيات والسـبعينيات، خاصـة الـتي اهتمـت بمعالجـة مواضيـع جريئـة لنقـد الوضـع السـائد في البـلاد بصيغـة سـينمائية. وقـد نجحـت العديـد مـن البلـدان العربيـة في السـيطرة عـلى النشـأة والتطـور السـينمائي مـن خـلال تطويـع هـذه السـينما عـن طريـق المؤسسـة الرسـمية عـبر تكريـس السـائد، وعـدم الدفـع بالتمويـلات الـتي تجعلهـا رائـدة، كمـا سـاهم التقاعـس في الفعـل الإبداعـي والتفكـير التجـاري وغيـاب الالـتزام الفعـلي في محـو انطلاقـة تعـبّر عـن بيئـة هـذه البلـدان، غـير أنّ مقصّـات الرقابـة لـم تسـتطع، في تونـس والمغـرب مثـلا، أن تجعـل السـينما بـوق دعايـة أو أداة أيديولوجيـة لتصريـف خطـاب أيديولوجـي رسـمي، بـل إنهـا نجحـت اليـوم في أن تتخـذ هامشـا كبـيرا مـن حريـة الإبـداع، وأن تصنـع صـورة مضـادّة، وهـو مـا عكسـته أفـلام مـا قبـل الثـورة التونسـية ومـا بعدهـا، مثـل: فيلـم "عصفـور السـطح" لفريـد بوغديـر، وأفـلام المخـرج التونسـي النـوري بوزيـد الـذي تطـرّق للسـياسي بجـرأة، كمـا اسـتطاع نبيـل عيـوش في المغـرب أن يمـرّر صـوره بقطـع النظـر عـن القيمـة الفيلميـة لفيلـم "الزيـن الـلي فيـك".

طرحـت العديـد مـن الأفـلام رؤيـة خاصـة مـن حيـث نظرتـه للأشـياء اسـتنادا إلى نقـد الواقـع عـبر خطـاب ارتكـز عـلى مواقـف خاصـة مـن الفكـر والسوسـيولوجيا والتحـولات الاجتماعيـة والسياسـية والفكريـة. إنّ الـتزام العديـد مـن المبدعـين أمثـال يوسـف شـاهين، ويـسري نـصرالله، وخالـد يوسـف، ومحمـد لخضـر حامينـا، وأحمـد البوعنـاني، وحكيـم بلعبـاس، وسـعد الشرايـبي، والنـوري بوزيـد، هـو إيمـان فكـري يتأصّـل مـن المبـادئ والنضـال مـن أجـل الصـورة، بالرغـم مـن عواقبهـا بمـا في ذلـك النقـد الاجتماعـي والسـياسي...

عـلى هـذا الأسـاس، فـإنّ صورنـا السـينمائية يجـب أن تتجـاوز الصـور المتشـائمة والصـور السـلبية للـذات، وتحتفـي بهـذه الـذات عـلى شرط ألا تضخّمهـا بدرجـة تخلـق عـداوة بينهـا وبـين الآخـر، بـل إنهـا يجـب أن تكـون ناقلـة لعلاقـة جدليـة وطـرح فـني بالأسـاس، وتكـون ناقـدة للواقـع بصـوره المختلفـة مـن أجـل السـعي إلى خلـق ممارسـة سـينمائية خاصـة بصيغـة موظّفـة، حيـث تكـون خادمـة لقضايـا تطويـر الخـطّ الفكـري والجمـالي للمؤسسـة الرسـمية والمبـدع عـلى حـدّ سـواء، وتأسيسـا لمـشروع سـينمائي وطـني حقيقـي يحمـل خصوصيـات كل منطقـة، ويلتقـي بمشـترك عـربي شريطـة عـدم إقصـاء الهويـة المحليـة، خاصـة في ظـلّ وعـي الجيـل الجديـد، ممـا سـيمكن حقـا مـن رسـم السـينما عـلى الخارطـة وإنضـاج جغرافيـة الإحسـاس.

السينما العربية سؤال المسار والغربة:

قراءة في التحولات



لا يمكن أن ننكر انتماء السينما إلى الحقل الثقافي والاجتماعي، لأنّ العمل الفني ليس "بالشيء الميت الذي ندفنه في المتحف، وإنما قد يصبح وثيقة مهمة تحرص عليها الجماعة"[١]. يتيح لنا هذا المعطى معرفة العلاقة الممكنة بين السينما والمجتمع، وإيجاد مداخل متعددة للوقوف على أهم التحولات الاجتماعية والثقافية في السينما العربية، كما تمدنا الأعمال الفنية بالمتون الضرورية لمعرفة المجتمعات السابقة[٢]. فالسينما من هذا المنظور، ليست تقنية فقط أو آلة كما سماها فيليكس كواتاري[٣]، بل هي ثقافة، والدراسة السوسيولوجية للثقافة تمكننا من معرفة مختلف التغيرات التي حدثت وتحدث في المجتمع[٤].

لا نريد من خلال هذا المعطى أن نكرر قاعدة من قواعد التفكير السليم، بل فتح نقاش من خلال إعادة صياغة قصة السينما العربية من خلال طرح أسئلة أخرى، ستدفع لا محالة في اتجاه رد الاعتبار للتفكير في السينما لا كفرجة، بل كثقافة جديدة في محيط قديم:

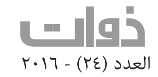
هل هناك سينما عربية أم سينمات قطرية؟ هل يتيح لنا الكم الموجود من الأفلام في الدول العربية الحديث عن سينما ذات خصوصية شكلت هوية واحدة، أم أننا بصدد أفلام متعددة بتعدد الكيانات السياسية المنتجة لها؟ كيف يمكن تقييم وجود السينما في دول لم تعرف نهضة ثقافية؟ هل السينما وبما تتوفر عليه من قوة تعبيرية وتقاليد في البوح الشفاف، يمكن أن تتعايش مع بنيات اجتماعية مغرقة في التشدد والانغلاق؟ ألا يمكن اختزال مسار السينما العربية في سينما واحدة ووحيدة هي السينما المصرية؟ ألم تكن السينما في السنين الأخيرة الوعاء الأمثل لبروز مختلف التمظهرات الخاصة بالتحولات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية في الدول العربية؟

١- إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٧ ص ٨٥

٢- Pierre Francastel, Etudes de sociologie de l'art, Gallimard, Paris ٢٠٠٦, P٤٩

٣- Félix Guattari , le divan du pauvre, in communication n ٢٣° ١٩٧٥ p ١٠١

٤- "ثقافة ومجتمع من المفاهيم الأساسية في العلوم الاجتماعية. والعلاقة وثيقة بين المفهومين نظريا وعمليا؛ فالثقافة لا توجد إلا بوجود مجتمع والمجتمع لا يقوم إلا بالثقافة؛ فهي التي تمد المجتمع بالأدوات والاساليب اللازمة لإصدار الحياة فيه" سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس وعلم الاجتماع ونظرية المعرفة، دار الكتب العالمية بيروت، دون تاريخ ص ١٨٦





ألا تعيش السينما العربية منذ البداية حالة غربة مركبة، باعتبارها شكلاً تعبيرياً مرتبطاً بشروط موضوعية لم تتوفر في حدها الأدنى في الدول العربية؟

ألا تعيش السينما العربية منذ البداية حالة غربة مركبة، باعتبارها شكلاً تعبيرياً مرتبطاً بشروط موضوعية لم تتوفر في حدها الأدنى في الدول العربية؟ وبالمقابل ألا يمكن القول إن نهوض السينما ولو في شكلها الجنيني المغترب علامة على ظهور مؤشرات الحداثة؟

سينما عربية أم سينمات قطرية؟

لماذا لا يمكن أن نتحدث عن سينما عربية؟ لأن هذه الكيانات السياسية المسماة دول لا يمكن لأي حال من الأحوال أن تدّعي أن لها سينما خاصة بها إلا في حدود اللغة المستعملة، وهي في الغالب لهجات متعددة مصرية وسورية ولبنانية ومغربية وتونسية وجزائرية.[٥]

من هنا يمكن أن نلغي ذلك الوهم بوجود سينما عربية ذات خصوصية وأسلوب ومسار، ونزيل طابع التعميم الذي يتسم به الخطاب الغربي، حينما يتحدث عن الفكر العربي والثقافة العربية .. كما أن التفاوت في الحضور التاريخي والإنتاج والتسويق والاستهلاك يجعل الحديث عن السينما العربية بالجمع مجرد ادعاء، لأننا نعلم أن السينما المصرية هي السينما الوحيدة التي يمكن أن تنطبق عليها تلك

٥- اللغة العربية الواحدة مفقودة في السينما العربية، إذ إن كل قطر عربي ينتج أفلامه باللهجة المحلية التي يصعب فهمها في أقطار أخرى - جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة العدد ٥١ مارس ١٩٨٢، ص ٩

الأوصاف (الخصوصية والأسلوب والمسار)، لأنها تجر معها تجربة طويلة تاريخا وصناعة وإنتاجا وتوزيعا، ولأنها تمتلك آليات إنتاج الأفلام من البداية إلى النهاية، حيث نجد كل الحرف السينمائية موجودة من الكتابة إلى العرض مرورا بالتصوير والصوت والإخراج والتحميض، وكل ما يتعلق بآليات التوزيع والاستهلاك، إضافة إلى امتلاك مصر لأكبر الشركات الخاصة بالإنتاج السينمائي...

وبدل مصطلح "السينما العربية" نستحضر مصطلح السينما في الدول العربية مع الأخذ بعين الاعتبار طابع التعدد اللغوي والإثني الذي يميز دول شمال إفريقيا خاصة تونس والجزائر والمغرب، وحينما نوظف المصطلح الثاني نعني أن لكل قطر من هذه الأقطار بعض الأشرطة السينمائية (مع العلم أن بعض الدول المنتمية للجامعة العربية لا تمتلك في رصيدها أي فيلم مثل اليمن والسعودية).

إن الخاصية الأساسية للسينما المسماة عربية أنها لا تمتلك هويتها تلك، إلاّ من خلال انتماء البلد السياسي وليس الثقافي الممتد جينيالوجيا، حيث نعرف تماما أن ذلك الانتماء لا يستقيم مع منطق الإبداع، مما يعني البحث عن مضامين ذات منحى قطري واضح، باستثناء بعض الأفلام التي أنتجت في مرحلة معينة ولأهداف سياسية وأيديولوجية، والتي انخرطت في الدفاع عن قيم بطولية وأخلاقية وسياسية ذات معالم قومية.



لا يمكن أن نتحدث إذن، عن سينما عربية إلاّ من منطلق التكتل الإقليمي، مثل دول الخليج والشام والمغرب الكبير

لا يمكن أن نتحدث إذن، عن سينما عربية إلاّ من منطلق التكتل الإقليمي، مثل دول الخليج والشام والمغرب الكبير، هنا تتضح معالم الخصوصية من خلال ما يجمع الدول الإقليمية من سمات تاريخية وسياسية واجتماعية وثقافية، وفي هذا الإطار تبدو مصر ذات ثقل ثقافي كبير يجعل منها إقليما لذاته.

المجتمع يتغير وتتغير السينما

يرى غي روشي أن "التغير الاجتماعي" من الخصائص الأكثر بديهية للمجتمع،[٦] لأن هذه الخاصية ملازمة لكل المجتمعات البشرية، وإذا كنا نعاين بعض التغييرات التي ترتبط بالأفراد على المستوى البيولوجي والاجتماعي، كالتحول الذي يطرأ على بعض المظاهر الخارجية عبر الزمن، أو عبر الانتقال من وضعية اجتماعية إلى أخرى، فكيف يمكن أن نقارب التغير، ونحن نتحدث عن السينما والمجتمع؟

إن إطلالة على مفهوم "التغير" تجعلنا أمام مفهوم مركزي في العلوم الاجتماعية بصفة عامة، وعلم الاجتماع بشكل خاص، ذلك أن ما يشكل هاجس السؤال في البحث السوسيولوجي هو المجتمع وآليات اشتغاله، والأساليب التي تجعل مجتمعا ما يسير في هذا الاتجاه أو ذاك، وبالتالي الهاجس الأساسي هو التغير بالدرجة الأولى؛ فالمجتمع لا يمكن أن يقدم بشكل بسيط وكأنه كتلة واحدة، وأفراده يعيشون بشكل منسجم داخل بنية متناغمة يقودها نظام اجتماعي ثابت. "إن الواقع أكثر تعقيدا، فداخل كل مجتمع تتجه عدة عناصر إلى الاستقرار، ومنها إلى استمرار أنماط الحياة الموجودة، لكن عناصر أخرى تتجه إلى التغيرات الاجتماعية التي تؤثر في البنيات الاجتماعية كما الحياة الملموسة للأفراد"[٧]. وتشغل هذه العناصر حسب الحالات، إذ يمكن أن تكون عناصر الاستقرار أكثر أهمية من ظواهر التغير، والعكس صحيح، وهذا يعني أن المجتمع لا يمكن أن يكون على نمط واحد، ويشتغل بطريقة واحدة، يجعلنا نحسم أن الاستقرار والتغير صفتان متلازمتان لكل مجتمع.[٨]

يميز "غي باجوا" في هذا الصدد بين أربعة أنماط من التغير / le changement، والتي تتيح لمجموعة بشرية الانتقال من حالة معينة من العلاقات الاجتماعية إلى حالة أخرى، وهذه الأنماط هي: التطور والإصلاح، والتمرد والثورة؛ ففي الحالة الأولى يكون التغير عبارة عن حصيلة كمية من الحركات الفردية غير المنظمة، وهي حالة لإعداد الشروط للأنماط الأخرى. أما الحالة الثانية من نمط التغير، فهي الإصلاح،

٦- Guy rocher, le changement social, introduction à la sociologie générale édition de seuil, paris ٢٠٠٢, p ٥

٧- Gerard ignasse et Marc antoine genisel, introduction à la sociologie, ellipses ١٩٩٩ p ١٤١

٨- op cit p ١٤١



وهـي عبـارة عـن إرادة جماعيـة لفاعلـين منظمـين قادريـن علـى تحقيـق مطالبهـم مـن خـلال التفـاوض مـع فاعلـين آخريـن، ويثبـت الإصـلاح مـا يسـمى "بالعقـد الاجتماعـي"، وهـو يسـبق عـادة التمـرد والثـورة، فكثـير مـن الثـورات كانـت نتيجـة لعمليـة إضاعـة لفرصـة تاريخيـة للإصـلاح الحقيقـي، والتمـرد يـأتي نتيجـة لتحـرك تلقـائي. أمـا الثـورة (كحالـة رابعـة)، فهـي نتيجـة لحركـة اجتماعيـة منظمـة مرتبطـة بجماعـة متضامنـة، وهنـا لابـد مـن التأكيـد حسـب غـي باجـوا عـلى أن الثـورة هـي نتيجـة لتطـور طويـل وعميـق.[٩]

يمكـن أن نسـتنتج أن كلمـة تغير "مثلهـا مثـل التحـول تشير إلى الاختلافـات التـي تحـدث في أي شيء، والـتي يمكـن ملاحظتهـا خـلال فـترة مـن الزمـن، وعـلى هـذا الأسـاس، فـإن التغـير في الحيـاة الاجتماعيـة يقصـد بـه الاختلافـات الـتي تطـرأ عـلى أيـة ظاهـرة مـن الظواهـر الاجتماعيـة، خـلال فـترة معينـة مـن الزمـن، والـتي يمكـن ملاحظاتهـا وتقديرهـا".[١٠]

وفي هـذا الإطـار ومـن خـلال معرفـة مفهـوم التغـير، يمكـن تقديـر كميـة التحـول المقصـود في مجمـوع

٩- Guy Bajoa, le changement sociale, Edition Armand colin ٢٠٠٦, p ١٥٨-١٥٦
نستخلص من وجهة نظر غي باجوا أن هناك طريقتين للتغير، من جهة هناك الانتقال ويتضمن التطور والإصلاح، ومن جهة ثانية القطيعة وتتضمن التمرد والثورة.
١٠- أحمد أبو زيد، البناء الاجتماعي مدخل لدراسة المجتمع، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، الجزء الأول، المفهومات، الطبعة الثالثة، ١٩٧٠ ص ٢٥٥

الـدول الـتي أنتجـت وتنتـج مـا يسـمى بالسـينما العربيـة، خاصـة وأننـا بصـدد دول متشـابهة عـلى مسـتوى التنميـة الاقتصاديـة والاجتماعيـة والثقافيـة..

لقـد رافقـت السـينما مختلـف التغـيرات الـتي وقعـت في المجتمعـات العربيـة مـن بدايـة صدمـة الحداثـة وبنـاء دولـة الاسـتقلال إلى الربيـع العـربي، مـرورا بالأحـداث الكـبرى الـتي عرفهـا العالـم وبـروز الظواهـر الاجتماعيـة والثقافيـة لمـا بعـد الاسـتقلال السـياسي، وتشـكل الأحـزاب السياسـية بعـد مرحلـة حـركات التحـرر الوطـني. لقـد كان الاحتـكاك مـع المسـتعمر أول هـزة اجتماعيـة وثقافيـة لعبـت فيهـا السـينما الغربيـة دورا كبـيرا، مـن خـلال المسـاهمة في نقـل صـورة الآخـر إلى المواطـن العـربي، وكانـت هـذه الصـورة مـرآة للانفتـاح عـلى عوالـم جديـدة، والـتي شـكلت في بدايتهـا ثـورة وعـي، للانفـلات مـن الواحديـة والانغـلاق، وتأسـيس فهـم جديـد للعالـم الخارجـي مـن خـلال العـين. لـم يكـن تاريـخ أول عـرض سـينمائي تاريخـا عاديـا، بـل كان مرحلـة جديـدة عنوانهـا "لا أصـدق إلا مـا أراه". كان هـذا الاحتـكاك هـو شـهادة مـيلاد السـينما العربيـة موثقـة بمجموعـة مـن الأفـلام، والـتي تـم تصويرهـا في بدايـة القـرن في مصـر، وتليهـا بـاقي الـدول العربيـة خاصـة سـوريا والعـراق والـدول المغاربيـة (تونـس والجزائـر والمغـرب)، لا يمكـن أن نعتـبر الأفـلام الأولى تأسيسـا لسـينما عربيـة، بـل لقـاء مبـاشرا بـين ثقافتـين ومرجعيتـين مختلفتـين، بـل متعارضتـين، مرجعيـة تقليديـة وأخـرى عقلانيـة تقنيـة، وهنـا لا بـد مـن تصحيـح المعطـى

الـذي يعتـبر الأفـلام الـتي أنتجـت في هـذه الفـترة أفلامـا عربيـة، والـتي يتـم تصنيفهـا ضمـن الفيلموغرافيـا الوطنية، ولتصحيـح هـذا الأمـر ننطلـق مـن مبـدأ أسـاسي، وهـو أن السـينما الوطنيـة لا تتحـدد بالانتمـاء البيولوجـي للمخـرج أو بمـكان العـرض والتصويـر، بـل ارتبـاط السـينما كتقنيـة بمنظومـة ثقافيـة وفلسـفية تمتـد علميـا إلى عـصر الأنـوار، عـصر أهّـل الأوروبيـين لطـرح سـؤال الكشـف مـن خـلال تجـاوز الرؤيـة المحـدودة والنظـر الضيـق، والانتقـال مـن المعاينـة السـاذجة والسـطحية إلى ابتـكار طرائـق جديـدة للرؤيـة، ولهـذا فـكل الأفـلام في بدايتهـا ترجـع في أصولهـا إلى مكتشـفيها الحقيقيـين.

بعـد الاحتـكاك المبـاشر مـع السـينما (باعتبارهـا سـينما الآخريـن) كانـت الرغبـة في امتـلاك أدوات التصويـر (مـن حيـث هـي أدوات الرؤيـة وتأطـير مـا تـراه العـين) مـن أهـداف دولـة الاسـتقلال؛ أي وضـع هـذه الأدوات ضمـن أفـق جديـد يعـبر عـن لحظـة الاسـتقلال، فكانـت السـينما أداة لضـخ دمـاء جديـدة في الشرايـين.

لـم تسـجل مرحلـة الاسـتقلال إلا الرغبـة العارمـة في التقليـد وإعـادة إنتـاج الأفـلام الغربيـة (خاصـة الأمريكيـة)، ومـن اللافـت أن نجـد في كثـير مـن الـدول العربيـة نسـخة أخـرى لطـارزان وشـارلي شـابلان[١١] والأفـلام الغنائيـة وأفـلام الويسـترن وغيرهـا[١٢]، ولـم تسـجل مرحلـة الاسـتقلال وجـود كثـير مـن المخرجـين (مثـلا لـم تعـرف الكويـت إلا بمخـرج واحـد هـو خالـد الصديـق بفيلمـه بـس يـا بحـر، والسـودان أنتجـت فيلمهـا الأول سـنة ١٩٧٠) ولـم توثـق الفيلموغرافيـة العربيـة إلا عـددا قليـلا مـن الأفـلام تعـد عـلى رؤوس الأصابـع، باسـتثناء مـصر الـتي سـجلت تراكمـاً ملحوظـاً مـن الناحيـة الكميـة في هـذه الفـترة والجزائـر إلى حـد مـا، والـتي أنتجـت عـن طريـق المركـز الوطـني للسـينما أفلامـا عديـدة حـول الثـورة، بـل وأنشـأت لأسـباب سياسـية محضـة بعـد اسـتقلالها خليـة سـينمائية تابعـة لجبهـة التحريـر.

لـم تكـن فـترة مـا بعـد الاسـتقلال إلاّ مخاضـا لتكوينـات سياسـية معقـدة وأشـكال هجينـة مـن التنظيمـات شـبه العسـكرية، والـتي لـم يكـن الهـم الثقـافي ضمـن أولوياتهـا، ولـم يتـم سـوى تشـجيع الأفـلام الوثائقيـة ذات الطابـع الدعـائي مـوازاة مـع المشـاريع التنمويـة والاجتماعيـة المرتبطـة بالتعليـم والصحـة، هكـذا بـدأت معظـم الـدول العربيـة الحسـم الأولي والمبـدئي في دور السـينما الـذي لـم يكـن أبـدا إلا صـدى للسياسـات والقـرارات الفوقيـة، وإذا اسـتثنينا مـصر الـتي رسـخت مفهومـا تجاريـا للسـينما، لـم تكـن هـذه الأخـيرة في البـاقي مـن الـدول إلا وسـيلة أيديولوجيـة أو عـلى الأقـل وسـيلة للتسـلية.

١١- على سبيل المثال قام بهذا الدور في المغرب المخرج محمد عصفور الذي دشن بداياته الأولى باستنساخ هذه الشخصيات.

١٢- يقول الناقد المصري محمد قاسم "السينما الأمريكية هي الأم الرؤوم للسينما المصرية "ضمن" السينما المصرو -أمريكية: من التأثير المباشر ..والنغمة التجارية .. والحدوثة المسلية" مجلة الوحدة، السنة الرابعة العدد٣٨/٣٧ أكتوبر/نوفمبر ١٩٨٧، ص ٨٧



لا يمكن أن نعتبر الأفلام الأولى تأسيسا لسينما عربية، بل لقاء مباشرا بين ثقافتين ومرجعيتين مختلفتين، بل متعارضتين

نسجل الطابع الصدامي لسينما الشباب بعد هذه الفترة، جيل ما بعد الاستقلال الذي استغل إيجابيا الانفتاح على الآخر، إذ ارتقى ثقافيا وسينمائيا إلى ما يشبه عملية التطهير الذاتي، وغامر بمستقبل غامض، ليسافر، وهو متأبط حريته وشاد بالنواجد على لحظة قد تضيع مع تلوّن القرار السياسي ورعونة رجل السياسة، لم ينظر هذا الجيل إلى الوراء، إلاّ وهو يصور فيلما عن تمزقات اللحظة الحضارية التي جعلت منه مغامرا يبحث عن قارة السينما بعيدا عن بلده. لم تكن السينما بالنسبة إليه احتكاكا بين القوي والضعيف كما كان سابقا في ظل موازين قوى مختلة، ولا مرآة لكشف ذلك الضعف في قوة الآخر، بل أضحت أداة للتحدي؛ أولا لاكتشاف قارة جديدة ولبلوغ جزء من الحلم والدفاع عن طموح مشروع، ثانيا للصراع ضد الظلم والطغيان، وتوثيق الواقع الفاسد من خلال تصوير ما يجري في الوطن، ولتجاوز النسخ، محاولا إنتاج صورة جديدة للذات عبر إيجاد أسلوب لا يعكس غرابة العالم، بل غربة المواطن البسيط.

هكذا انفتحت سينما الستينيات والسبعينيات على واقع وجود مجتمع بدوي هش يسكنه الجهل والتناقضات الاجتماعية، ويمكن أن نسجل كيف عاشت السينما المصرية في الستينيات مجدها من خلال أفلام صورت الواقع المصري في تحولاته الاجتماعية ومساراته التنموية، وكيف سلّطت الضوء على الريف المصري (فيلم "الحرام" لهنري بركات، و"الأرض" ليوسف شاهين، و"البسطجي" لحسين كمال، و"الأرض" ليوسف شاهين)، وكشفت عن تحول في البنية الاجتماعية للمجتمع المصري (فيلم "ميرامار" لكمال الشيخ، و"السمان والخريف" لحسام الدين مصطفى..)

ورافق طرح قضايا جديدة من هذا النوع مدا قويا وتوجهات ثقافية وطنية وامتداداً قومياً يسارياً، الشيء نفسه كان في سوريا مع سينما وطنية ذات توجهات تحررية، والتي جسدها نبيل المالح في فيلم "الفهد"، ومحمد شاهين في فيلم "وجه آخر للحب"، وقيس الزبيدي في فيلم "اليازرلي"، وعمر أميرلاي في فيلم "الحياة اليومية في قرية سورية".[١٣] ونجد في الجزائر مخرجين كباراً مثلوا هذه الفترة من بينهم، محمد لخضر حامينه في فيلم "وقائع سنين الجمر"، و"رياح الأوراس"، وفاروق بلوفة في فيلم "نهلة" وغيرهم، وبالرغم من التوافق التام في هذه المرحلة بين صناع الفرجة وصناع القرار السياسي حول بعض القضايا القومية، والتي أعطت أفلاما جيدة وجادة، وبالرغم كذلك من مساهمة المؤسسات العمومية التي تشرف على السينما في هذه البلدان، فإن المسألة كما ننظر إليها سوسيولوجيا لا تتم عن تواطئ مكشوف، واتفاق مسبق، بل هي ثمرة مجهود تركيبي، وحس

١٣- جان ألكسان، تاريخ السينما السورية ١٩٢٨-١٩٨٨، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١٢

لم تكن السينما بالنسبة إلى جيل الشباب احتكاكا بين القوي والضعيف كما كان سابقا في ظل موازين قوى مختلة، ولا مرآة لكشف ذلك الضعف في قوة الآخر، بل أضحت أداة للتحدي

في ذي حاول أن يمرر ما يمكن من رسائل فنية من خلال لمسات جمالية مؤكدة؛ فالمصلحة كانت تقتضي آنذاك ربط السياسي بالفني في ظل أوضاع إقليمية تعاني من ضغط سياسي وشحن أيديولوجي وهوياتي، وهي الأوضاع التي منحتنا أفلاماً جميلة جدا.

لم يكن الأمر سهلا في تونس والمغرب، حيث غابت تلك المصلحة المؤكدة التي جمعت صناع القرار (السلطة) وصناع الفرجة (السينمائيون)، فكان الفعل السينمائي في السبعينيات (في هذين البلدين) تحديا حقيقيا أشعل روح الشغب من خلال مثقفين ملتزمين راهنوا على دور السينما في كشف الواقع وامتلاك صورة جديدة موازية للنشاط الحاد و"الشغب" الذي عرفه الشارع خلال هذه الفترة، لذلك راهنت الأفلام الجديدة في تونس على فضح الفساد (مثلا فيلم "شمس الضباع" لرضا الباهي).. كما كان للمغاربة نفس التحدي مقرونا بشغف حقيقي في بناء سينما تُغَنّي خارج السرب، وفي هذا السياق ظهرت البواكير الأولى لمخرجين كبار مثل حميد بناني (وشمة)، وسهيل بنبركة (ألف يد ويد)، وأحمد المعنوني (ليام أليام، الحال)، ومحمد البوعناني (السراب)، ومحمد الركاب (حلاق درب الفقراء).

السينما العربية بين المنفى وعنف الواقع

سيرتفع الإيقاع في الثمانينيات والتسعينيات على مستوى الكتابة السينمائية في كثير من الدول العربية، خاصة مصر والدول المغاربية، وستعرف الساحة السينمائية أفلاما جديدة كل الجدة وتطورا ملموسا في المعالجة الدرامية والتعاطي مع الواقع العنيف، وستظهر في الأفق أسماء جديدة ستصنع مجدها فيما بعد، مثل عاطف الطيب ورضوان الكاشف وداود عبد السيد ومحمد خان وخيري بشارة وآخرون في مصر، كما سنتعرف في تونس على نوري بوزيد، والطيب الوحيشي، ومحمود بن محمود، وناصر لخمير... إلخ. أما في الجزائر، فسيظهر مرزاق علواش، ومحمد الزموري، ورشيد بنعلال، وربيع بنمختار، ومحمد الشويخ، وعلي غانم، وطيب مفتي ...، وفي المغرب برز الجيلالي فرحاتي، ومومن السميحي، وحكيم نوري، وسعد الشرايبي، ونبيل لحلو ...

وإذا أردنا أن نقيم العطاءات الفنية في الستينايات والسبعينيات بالمقارنة مع الثمانينيات، يمكن القول إن الفترة الأولى كانت عهدا لا يتكرر على مستوى القيمة الفنية، إذ اجتمع الأدب بالسينما في علاقة قدرية مع إرادة سياسية طموحة ومد قومي جارف، في حين تمكنت النخبة الحاكمة من السلطة في الثمانينيات والتسعينيات، ولم تعد في حاجة إلى السينما المزعجة المشاغبة، لذلك يمكن القول إن السينما التي ارتبطت بمؤسسات الدولة لم تتطور بالرغم من تطور الواقع، وكانت في وضع لا يحسد عليه بين مطرقة الدولة وسندان الواقع المتحول، ولم تستطع أن تواكب التحولات إلا وهي منفية، ويرجع الفضل لهؤلاء المنفيين في ظهور

سينما قادرة على التحدي وركوب المغامرة، وهذا ما طرح من جديد مشكلة المال والبحث عن مصادر التمويل، وكانت الإمكانية من الإمكانيات هو إيجاد شريك سيستطيع أن يؤمن السينما التي تستطيع أن تنبش في الممنوعات والمحرمات، وأن تتجاوز الخطوط الحمراء، فدخلت السينما العربية في غربة جديدة، أو منفى اضطراري؛ فمن سوريا والعراق ولبنان والأردن والجزائر وتونس والمغرب جاء المغتربون الجدد للبحث عن الحرية، والحرية في هذا المنحى لا تعني فقط الانفلات من القيد، بل وأيضا التحرر من الدوائر المغلقة ومن بيروقراطية التعليمات والعوائق المالية.

هكذا ستكون الأفلام السينمائية بعد هذه الفترة حادة في وهجها وتطلعاتها، وستكون أكثر شفافية في التعامل مع القضايا الحساسة في المجتمع، وبأوضاع المهمشين (هنا لابد من التذكير بالفيلم المصري "سارق الفرح" لداود عبد السيد، وفيلم "حين ميسرة" لخالد يوسف، والفيلم المغربي "علي زاوا" لنبيل عيوش)، والمرأة (الأفلام المغربية التي جاءت خلال وبعد الصراع حول مدونة الأسرة)، والعنف الأصولي (الأفلام الجزائرية خاصة فيلم "رشيدة" ليمينة الشويح٢٠٠٢)، والفساد بكل أنواعه ("طيور الظلام" لشريف عرفة، و"هي فوضى" ليوسف شاهين)، كما ستطرح مشاكل الهجرة والاحتكاك الثقافي والتثاقف والصراع الثقافي (أفلام المغاربيين المقيمين بأوروبا)، وستتشكل موجة جديدة من المخرجين في المنفى، وستبحث عن ممولين جدد لمواجهة الصمت المريب على قضايا حساسة تم قبرها .. في هذا الاتجاه سيسير مخرجون مصريون على خطى يوسف شاهين من خلال البحث عن تمويل خارجي لأفلام ترصد الواقع وتسايره في حركيته، ومنهم يسري نصر الله، وأسماء البكري، وخالد الحجر .. وهو نفس المسار الذي اختاره المخرج الجزائري مرزاق علواش، خاصة بعد فيلمه "حراقة" الذي سيكشف فيه عن رغبة الشباب الجزائري في الهجرة إلى أوروبا هربا من البطالة .. والمخرج التونسي نوري بوزيد الذي كان جريئا في اقترابه من المناطق الخفية والمنسية، ومشاغبا في كيفية طرح أسئلة ثقافية جديدة، وجارحا في لغته المرئية والمسموعة التي لم تخرج عن سياق العمق والجرأة والشغب والصدام كذلك...

هل كانت السينما العربية قادرة على التنبؤ بالربيع العربي؟

إذا استثنينا فيلم "هي فوضى" ليوسف شاهين (والذي صور قبل الربيع العربي)، وهو الفيلم الذي تمكن من وضع الأصبع على الجرح من خلال إدانة الدولة البوليسية والتسلط والديكتاتورية، فلا يمكن أن نجد جوابا مباشرا عن هذا السؤال، وما تم رصده من معطيات كمية وكيفية حول الأفلام العربية قبل الربيع العربي، يشير إلى أن كثيرا من الأفلام (حتى التجارية منها)، حاولت بهذا القدر أو ذاك أن تقدم مضامين اجتماعية تبشر بشكل غير مباشر عن شيء ما غير محدد المعالم، لكن بدون التعبير عن حتمية معينة في الأفق



المنظـور لذلـك، لا يمكـن أن نغامـر بالقـول، إن فيلمـا مـا قـد تنبـأ بمضمـون هـذا الـشيء مادامـت الدراسات السياسـية والاسـتراتيجية لـم تقـد إلى هـذه النتيجـة.

عود على بدء: في البدء كانت الغربة

يقـول جـان ألكسـان عـن بدايـات السـينما العربيـة: "وقـد كانـت السـينما في جميـع أقطـار الـوطـن العـربي - باسـتثناء الجزائـر- مغامـرات فرديـة في بداياتهـا، حققهـا أفـراد بهرتهـم صناعـة هـذا الفـن الجديـد كمـا بهرتهـم أضـواؤه والهالـة الـتي كانـت تحيـط بنجـوم السـينمـا الأمـريكيـة والأوروبيـة. وحتى لا نغمط هؤلاء السـينمائيين الأوائـل حقهـم، فـلا بـد مـن الاعـتراف بأنهـم كانـوا ينطلقـون في تلـك البدايـات مـن منطلـق جـاد ومحـاولات فيهـا نـوع مـن "الالـتزام" الطوبـاوي بالمثـل وببعـض القضايا الإنسـانية والخلقيـة في مفهـوم تلـك الفـترة. وعـلى الرغـم مـن الإمكانـات المحـدودة الـتي أنتجـت بهـا الأفـلام الأولى في السـينما العربيـة؛ فإنهـا - في مجمـل مضمـونهـا - كانـت تحـاول أن تطـرح بعضـا مـن واقـع الـصراع بـين مفاهيـم خلقيـة واجتماعيـة معينـة في الريـف والمدينـة".[١٤] لا نعتـبر هـذا الـكلام موقفـا، بـل تسـجيلا لتاريـخ يوثـق لحالـة مميـزة في البلـدان الممتـدة مـن المحيـط إلى الخليـج، وكغيرهـا مـن المسـتعمرات نهضـت مـن واقـع متخلـف جـدا وبعيـد جـدا عـن التحـولات الـتي عرفتهـا الـدول الغربيـة؛ إذ لـم يكـن وجـود السـينما ضرورة اقتصاديـة واجتماعيـة تحركهـا مؤسسـات الدولـة بقـدر مـا كانـت مغامـرات فرديـة، وهـذا يعـني أن الغربـة كانـت منـذ البدايـة، والتاريـخ يشـهد أن السـينما دخلـت إلى الإسـكندرية كأول مدينـة عربيـة في بدايـة القـرن العشريـن، وهـي بدايـة افتقـدت إلى شرط موضوعـي أسـاسي، وهـو التطـور الاقتصـادي، مما يعـني أن السـينما في الـدول العربيـة كانـت مرتبطـة بوظيفـة العـرض فقـط أي ابتعـاد هـذه الـدول عـن الشرطـين الموضوعيـين، همـا الاحتضـان المؤسسـاتي مـن جهـة، والحاجـة التاريخيـة والموضوعيـة مـن جهـة ثانيـة. يحـدد جـان ألكسـان مـن خـلال بحثـه عـن علاقـة العـرب بالسـينما تواريـخ محـددة وموثقـة لظهـور السـينما في كل بلـد عـلى حـدة، وبالتتابـع يضـع مـصر (١٨٩٥) في أول القائمـة، ثـم تونـس (١٨٩٦)، وسـوريا (١٩٠٨)، والعـراق (١٩٠٩)، ويؤكـد في هـذا الصـدد أن السـينما "دخلـت المجتمعـات الناميـة، ومنهـا المجتمـع العـربي، مـع الهيمنـة الاسـتعمارية الأوروبيـة عـلى مغـرب الوطـن العـربي ومشرقـه .. وتنامـت وتوسـع انتشـارها مـع تنامـي الأسـواق الاسـتهلاكية الداخليـة في هـذه المجتمعـات".[١٥] وإذا سـلمنا بهـذا المعطـى، وهـو ظهـور السـينما في الـدول العربيـة بشـكل مبكـر[١٦] بالرغـم مـن

١٤- جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، ص ١١

١٥- جان ألكسان، العرب.. العالم .. السينما، مجلة الوحدة، السنة الرابعة، العدد ٣٧/ ٣٨ أكتوبر ١٩٨٧ ص ٣٩

١٦- يرى مولاي إدريس الجعيدي في كتابه عن تاريخ السينما بالمغرب أن الافتتاح الرسمي في المغرب لأول فيلم كان بمناسبة المعرض الكبير بمدينة فاس سنة ١٩١٢

Moulay driss jaiidi, Histoire du cinéma au maroc: cinéma colonial, almajd,Rabat ٢٠٠١, P٨



ستعرف الساحة السينمائية في الثمانينيات والتسعينيات أفلاما جديدة كل الجدة، وتطورا ملموسا في المعالجة الدرامية والتعاطي مع الواقع العنيف

افتقادها للمحددين السابقين، هل يمكن اعتبار هذا الظهور مؤشرا من مؤشرات الحداثة؟

ينطلق الناقد السينمائي المغربي مصطفى المسناوي في تحديده للتاريخ السوسيو ثقافي للسينما العربية من فرضية مفادها "أن حضور السينما في مجتمع من المجتمعات أو غيابها عنه، يمكن اعتباره مؤشرا من المؤشرات السوسيو ثقافية على موقع البلد في سلم التحديث، حيث تظهر السينما، بهذه الدرجة أو تلك، في المجتمع بقدر دخوله تحت مظلة التحديث، وتغيب كلما ظلت النزعات المحافظة مهيمنة على المجتمع".[١٧] قد نميل إلى هذا الرأي من الناحية الشكلية، بالرغم من وجود عوائق بنيوية للحداثة، لأن السينما ـ كما قلنا ـ ارتبطت في هذه البلدان أساسا باستهلاك الأفلام، وعن طريقها "تسربت إلى المجتمع العربي أفكار متضاربة، وأيديولوجيات متناقضة، ساهمت من جهة في إطالة أمد السيطرة الفكرية الاستعمارية، ومن جهة ثانية في تأخير الوعي، فدفعت ـ أبناء المدن خاصة ـ إلى محاولة التماثل مع الإنسان الغربي الذي قدمته السينما الوافدة كنموذج، بكل ما لديه من حس فردي، فهو الإنسان العصري، المتفوق والأنيق، زير نساء، والقوي الذي لا يقهر".[١٨]

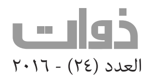
نرى وبحذر سوسيولوجي أن السينما العربية ليست امتدادا لتراث عريق في البوح، إذ ليس من فنون العرض ما يدل على وجودها الجنيني مثل المسرح، بل هي (السينما) بنت التقنية والحداثة، جاءت مع الاستعمار ومع مختلف الأدوات والمستحدثات التقنية، وظلت التعبير الأكثر فاعلية في التبشير بالقيم التي روجها الكولونياليون وافتتحوا بها المستعمرات. في بداية القرن العشرين، كان لاكتشاف الصورة المتحركة تأثير واضح على كل ما سبق من تاريخ العرض، إذ سيشهد حقل الرؤية تحولا كبيرا، لذلك ستسمى المراحل السابقة للسينما باسم تاريخ ما قبل السينما، تاريخ لم تكن تتحرك فيه الصورة ولا يعاد المشهد الواقعي، من هنا كان لهذا الاكتشاف فعل الصدمة، تزامن مع الاكتشافات الكبرى في العلوم، واستطاع بفضله الإنسان أن ينقل الواقع إلى صور واقعية متحركة قابلة للإعادة، لأنّ الصورة هذه المرة "لم تكن مادية لكن مرئية، فمن خلال إعادة الرؤية تعيد إنتاج الواقع".[١٩]

فهل يمكن أن نؤصل فنا ولد غربيا؟

تكمن غربة السينما داخل المجتمع العربي في ابتعادها عن الموروث الثقافي الشفوي (الشعر أساسا) وأشكال الفرجة التقليدية، مثل خيال الظل والحلقة وما كان يسمى بالبساط وغيره، والفرق الأساسي هو

١٧- مصطفى المسناوي، تاريخ السينما العربية: مداخل للفهم والتفسير، مجلة المستقبل العربي، العدد ٤٢٠، فبراير٢٠١٤ ص ٩١
١٨- جان ألكسان نفس المرجع ص ٤٠

١٩- Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, T. ١, Edition klincks-iek, ١٩٧٨, p ١٩





ستكون الأفلام السينمائية بعد هذه الفترة حادة في وهجها وتطلعاتها، وستكون أكثر شفافية في التعامل مع القضايا الحساسة في المجتمع، وبأوضاع المهمشين

أننا في السينما "لا نتكلم، هناك من يتكلم عنا، إذ تسمعنا الصناعة السينمائية ما نود سماعه، هي آلة تعاملنا كآلة، والأهم ليس ما تقوله لنا هذه الآلة، بل تلك الدوخة التي تحصل لنا بفعل المكننة"[٢٠]؛ فالسينما تقنية خاصة بالحضارة الصناعية وبفضلها "تعدت العين المسافات الثقافية، وتجاوزت عائق اللاّتفاهم وقربت القارات"[٢١]؛ فالأمر لا يتعلق بفكرة تخترق حدود الدول أو كتاب يتجاوز العائق الحضاري، بل بتطور مهم على مستوى الأبصار، وبفضل هذا التقدم الذي ارتبط بالتقنية وبالاكتشافات العلمية استطاعت العين أن تتجاوز حدود الرؤية، وأن تتخلص من الغمامة الثقافية التي ارتبطت بالدوغمائيات، وأن تشق الآفاق انسجاما مع المنطق العلمي الحديث، فما قدمته الثورة العلمية للإنسان هو تجاوز لقصر النظر والنفاذ إلى عمق الأشياء أي ما سماه آلان غوتي بالرؤية الواضحة.

لا نبالغ إذن، إذا قلنا إنّ الأدوات التقنية ساهمت بشكل كبير في إعادة النظر في مفهومي الزمان والمكان عبر المساهمة في الكشف عن الأشياء التي لا يمكن أن تلاحظها العين العادية؛ ولذلك شبه المخرج الإيطالي روبيرتو روسيليني السينما بالميكروسكوب لدورها في الكشف عن التفاصيل [٢٢]، من هنا يمكن أن نقول إن علاقة العرب بالسينما علاقة غربة مركبة، لأن السينما قامت أولا على التقنية، باعتبارها نتاج مرحلة من الصراع ضد الطبيعة من ناحية، ومرحلة من التراكم الرأسمالي بكل إيجابياته الممكنة من ناحية ثانية، وثانيا بفضل السينما تم تحويل فعل الرؤية من الإظهار إلى التعبير والكشف بواسطة الصورة المتحركة، ثالثا لأن السينمائيين العرب لم يتمكنوا من فرض سينماهم الخاصة، فعاشوا داخل جلاليب غيرهم، وفي الأخير لم يتمكنوا من معايشة القمع ومصادرة حق التعبير فعاشوا كالهائمين في الصحراء، وهي الصورة التي عبر عنها المخرج التونسي الطيب الوحيشي في فيلم "رقصة الريح"، والذي يحكي من خلاله قصة مخرج يجد نفسه ضائعا في اللامكان، "ثم ينهمك في البحث عن سبيل للخلاص، فلا يرى حوله إلاّ المتاهات من كثبان الرمل، يتحرك مسعورا صوب الجهات الأربع".[٢٣]

إن الغربة الأولى كانت نتيجة لافتقاد العرب في فترة الاستعمار لكل إرادة تستلزم التقنية في أبعادها الكونية كضرورة موضوعية للانتقال من مرحلة العمل اليدوي إلى المكننة والصناعة، والغربة الثانية تجلت في صدمة التحول الكوني في بعده الفلسفي العميق، هو تحول مبني على القطيعة مع الرؤية الساذجة وبناء

٢٠- Félix Guattari, le divan du pauvre, in communication (Numéro spécial sur la psychanalyse et cinéma) n١٩٧٥ ٢٣° p ١٠١

٢١- Alain Gautier, L’impact de l’image, Edition L’Harmattan, Paris ١٩٩٣, P١٤

٢٢- Roberto Rossellini, dix ans de cinéma, cahiers de cinéma, N٥٠° sept ١٩٥٥

٢٣- عدنان حنني، تيار السينما الجديدة يِ تونس، العربي (مجلة) عدد ٥٥٥ فبراير ٢٠٠٥، وأعيد نشره في، قضايا السينما العربية، كتاب العربي، العدد ٩٣ ص ١٣٦



تجربـة الكشـف الكامنـة في تداخـل الواقـع باللاواقـع، وهـي الثـورة الـتي بـشر بهـا علمـاء الاجتمـاع.[٢٤] والغربـة الثالثـة تجسـدت في التبعيـة الثقافيـة الـتي قدمـت سـينما الآخريـن وللآخريـن، ولـم تبـدع لغتهـا الخاصـة إلا فيمـا نـدر؛ فهـي إذاً محـاكاة، غـير أن الغربـة الحقيقيـة هـي الـتي جعلـت السـينمائيين العـرب يختـارون مكرهـين المنفـى مـن أجـل الدفـاع عـن السـينما؛ أي الدفـاع عـن الحريـة.

خلاصة

إن تنـاول السـينما العربيـة في تراكمهـا الكمـي وامتداداتهـا المتنوعـة في ظـل كل التحـولات الـتي عرفتهـا الـدول المنتميـة لهـذا التشـكل الجغـرافي، يجعلنـا أمـام أسـئلة مغايـرة جـدا للمتوقـع، إذ لسـنا بصـدد نقـد لمتـون بصريـة معينـة لحالـة معزولـة أو مقاربـة عموديـة لنـص بـصري، بـل دراسـة لمسـار طويـل وهـزات متتاليـة، ولعلاقـات متشـابكة، ورصـد متعـدد الأوجـه .. وكنتيجـة للذهـاب والإيـاب والمراوحـة بـين مراحـل ومحطـات، تبـين لنـا أن السـينما العربيـة بقـدر مـا عرفـت صعـودا، عرفـت بالمقابـل سـقطات مدويـة، هـي قصـة ميـلاد صعـب وغربـة مركبـة كانـت ولاتـزال ...

٢٤- Edgar Morin, le cinéma ou l'homme imaginaire, éditions Minuit, ١٩٥٦(impr ٢٠٠٧)

المراجع:

بالعربية:

ـ إبراهيـم زكريـا، مشكلة الفـن، دار مـصر للطباعـة، القاهـرة، ١٩٦٧

ـ أحمـد أبـو زيـد، البنـاء الاجتماعـي مدخـل لدراسـة المجتمـع، الهيئـة المصريـة العامـة للتأليـف والنـشر، الجـزء الأول، المفهومـات، الطبعـة الثالثـة، ١٩٧٠

ـ جـان ألكسـان، السـينما في الوطـن العـربي، عالـم المعرفـة العـدد ٥١ مـارس ١٩٨٢

- جـان ألكسـان، العـرب.. العالـم .. السـينما، مجلة الوحـدة، السـنة الرابعـة، العـدد ٣٧/ ٣٨ أكتوبر ١٩٨٧

- جـان ألكسـان، تاريـخ السـينما السـورية ١٩٢٨-١٩٨٨، الهيئـة العامـة السـورية للكتـاب، دمشـق ٢٠١٢

ـ سـمير سـعيد حجـازي، معجـم المصطلحـات الحديثـة في علـم النفـس وعلـم الاجتمـاع ونظريـة المعرفـة، دار الكتـب العالميـة بـيروت، دون تاريـخ.

ـ قضايا السينما العربية، كتاب العربي، العدد ٩٣

ـ محمد القاسم، السينما المصرو ـ أمريكية: من التأثير المباشر .. والنغمة التجارية .. والحدوثة المسلية، مجلة الوحدة، السنة الرابعة العدد٣٨/٣٧ أكتوبر/نوفمبر ١٩٨٧، ص٨٧

- مصطفى المسناوي، تاريخ السينما العربية: مداخل للفهم والتفسير، مجلة المستقبل العربي، العدد ٤٢٠، فبراير٢٠١٤

بالفرنسية:

Alain Gautier, L'impact de l'image, Edition - Moulay driss jaiidi, Histoire - ١٩٩٣ L'Harmattan, Paris du cinéma au maroc: cinéma colonial, almajd, ٢٠٠١ Rabat

Christian Metz, Essais sur la signification au - p١٣ ,١٩٧٨ ,Edition klincksiek ,١ .cinéma. T

Edgar Morin, le cinéma ou l'homme - ١٩٥٦ ,imaginaire ,éditions Minuit

Félix Guattari, le divan du pauvre, in - ١٠١ p ١٩٧٥ ٢٣°communication n

Gérard Ignasse et Marc Antoine Genisel, - ١٩٩٩ introduction à la sociologie, ellipses

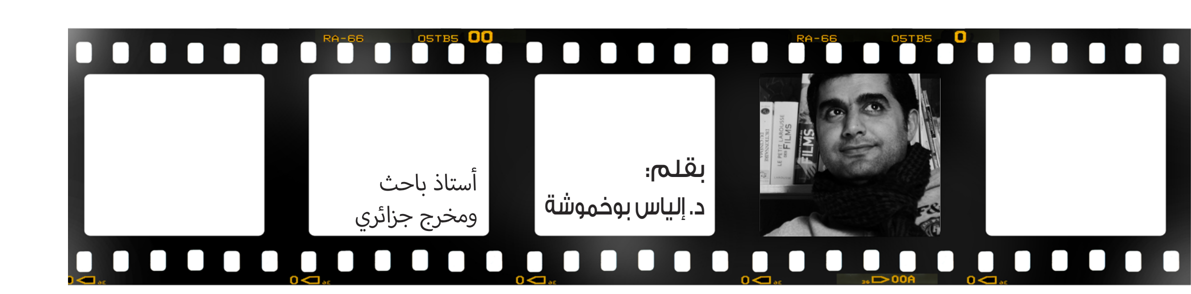
Guy Bajoa, le changement social, Edition - ٢٠٠٦ Armand colin

Guy rocher, le changement social, introduction - ٢٠٠٢ à la sociologie générale édition de seuil, paris

Pierre Francastel, Etudes de sociologie de l'art, - Roberto Rossellini, dix -.P٤٩ ,٢٠٠٦ Gallimard, Paris ١٩٥٥ sept ٥٠ :°ans de cinéma, cahiers de cinéma, N



جمهور السينما بالجزائر بين الوفاء والقطيعة



ذاكرة السينما العربية مليئة بالقصص الممتعة، والمؤلمة، والمسلية؛ فقد رافقت الأفلام تطور العالم العربي بكل ما يجمع أوصاله، ويفرق بين أركانه، روت السينما تاريخنا العربي الغابر والحديث بأفلام من مصر، وسوريا، ولبنان في ضفة، وتونس، والمغرب، والجزائر في الضفة التي حُكم عليها بأنها الأخرى، الفرنكوفونية تارة، والبعيدة عن آلام الشرق الأوسط تارة أخرى[1]، لكن يشهد التاريخ أن السينما ردمت الهوة بين الشعوب العربية التي أصبحت تفهم لهجات بعضها البعض، وتعي عاداتها المختلفة، وتتقبل الاختلاف الذي صنعته البيئات المتباينة، وطبيعة المستعمر الذي استوطن ولو لفترات متقطعة ووجيزة منطقتنا العربية عبر التاريخ.

ولا ضير في أن الجزائر جزء لا يتجزّأ من العالم العربي قاطبة، وشمال إفريقيا خصيصا، وهذا ما يجعل منها أنموذجا ملائما للبحث في واقع السينما التي لا يمكنها الاستمرار إلا بدعم من الجمهور الذي يجعل منها فنا جماهيريا بامتياز، لكن يجب ألاَّ نهمل أوجه الاختلاف بين البلدان العربية وعلاقتها بالسينما، حيث يمكنني الإشارة إلى أن الجزائر تقع حاليا في وسط الترتيب تقريبا بحكم الماضي الذي كان حافلا بالإبداعات، والحاضر الذي يحاول النهوض بالإنتاج كما وكيفا، كما لا يفوتني الإشارة إلى أن السينما بالجزائر وليدة رغبة السلطة، فلا وجود للإنتاج الحر الذي يستغني كلية عن تمويل الدولة التي تشجع السينما الوطنية التي تتمايز بملامح أيديولوجية وفكرية وحتى اقتصادية معينة. أما المبادرات الحرة، فلا تجد المال للصناعة، ولا القاعات السينمائية للتسويق، فإذا لم تجد منفذا خارج البلد، فإنها تموت في صمت بعيدا عن مكنات العرض السينمائي التقليدي، وهنا يطرح بعض المهتمين بالشأن السينمائي بالجزائر إمكانية الحديث عن "الفيلم السينمائي" الذي لا يجد له إلا بعض الفضائيات الخاصة ومواقع الإنترنت للبث على الجمهور، هل يعتبر هذا العمل السمعي البصري

١- (voir) ALEM Jean-Pierre, que sais-je? Le proche-orient Arabe, ٤éme éditions des Presses Universitaires de France, ١٩٧٧, p ٧١





السينما بالجزائر وليدة رغبة السلطة، فلا وجود للإنتاج الحر الذي يستغني كلية عن تمويل الدولة التي تشجع السينما الوطنية

فيلما سينمائيا خالصا؟ وهل يمكن الحديث عن ضرورة مواكبة صناع السينما لتقنيات الفرجة المعاصرة بحثا عن جمهور مفترض وعريض؟

عينات من ماضي الفرجة السينمائية بالجزائر

تعد سنة ١٩٥٧ حاسمة بالنسبة إلى مصير الصناعة السينمائية بالجزائر، حيث إنه في الفاتح من نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٥٤ اندلعت ثورة تحرير الجزائر من مخالب فرنسا الاستعمارية، بجهود الشعب البسيط، ومساندة الإخوة العرب على رأسهم مصر العربية، والأشقاء بالجوار وأولهم المملكة المغربية، والجماهير التونسية، وقبل الإعلان الرسمي لاستقلال الجزائر بـ ٥ يوليو (تموز) ١٩٦٢. كان رصيد الصناعة السينمائية الجزائرية الخالصة التي تشكلت خليتها في الجبال وعلى يد الثوار خلال سنة ١٩٥٧، مجموعة من الأفلام الوثائقية القصيرة التي تميط اللثام عن جرائم الاستعمار[٢] الذي كان يدعي أنه الصورة الإنسانية التي لا يمكنها مطلقا إيذاء الإنسان، وكانت هذه الدعاية الأيديولوجية مدعومة بجحافل الصحفيين والسينمائيين الذين روجوا لأكذوبة المخرب الذي لا نعلم هدف حمله للسلاح في الجزائر الفرنسية، وكان للمقاومة عبر الصورة بليغ الأثر، حيث استطاع كل من "بيار كليمون "Pierre Clément"[٣] و"رونيه فوتييه "René Vautier"[٤] و"جمال شندرلي" وغيرهم، نقل واقع الثوار في الجبال ونقاوتهم من ادعاءات الدعاية الإعلامية الفرنسية المغرضة، وفي الوقت ذاته كانت مشاهد مذبحة "ساقية سيدي يوسف" التي قامت بها فرنسا الاستعمارية في الحدود الجزائرية التونسية، دليلاً دامغاً أضعف حجة المستعمر أمام هيئة الأمم المتحدة الناشئة آنذاك. ويعد فيلم "الجزائر تحترق" لمخرجه "رونيه فوتيي" الثوري الاجتماعي البروتوني، الذي أبى إلا أن يلتحق بصفوف الثوار الجزائريين بالجبل، ليكافح بالكاميرا في ظروف تقنية حرجة جدا، أول فيلم جزائري، حسب المؤرخين، صُنع سنة ١٩٥٧، وعُرض سنة ١٩٥٨ بنسخ متفرقة ساهمت تشيكوسلوفاكيا آنذاك بتوفيرها، كما أن أصدقاء الثورة من أحرار العالم حافظوا على تراثها السينمائي بما في ذلك فرنسا المعاصرة التي تخلصت من طابعها الاستعماري، ولا تزال تحافظ على كم معتبر من الأرشيف الثوري في مراكزها المتخصصة لذلك، إلا أننا - كبحّاثة- لم نستطع الحصول على كل الأرشيف الذي نطالب به لأغراض علمية ولا ندري سبب ذلك.

بعد الاستقلال شرع السينمائيون بصناعة أفلام تمجّد الثورة، وجاءت القوانين وعلى رأسها قانون

٢- BEDJAOUI Ahmed, Cinéma et guerre de libération Algérie, des batailles d'images, Editions Chihab Algérie, ٢٠١٤, p ٩٤

٣- BEDJAOUI Ahmed, Cinéma et guerre de libération Algérie, des batailles d'images, Editions Chihab Algérie, ٢٠١٤, p ٦٩

٤- BEDJAOUI Ahmed, Cinéma et guerre de libération Algérie, des batailles d'images, Editions Chihab Algérie, ٢٠١٤, p ٦٢



بعد الاستقلال شرع السينمائيون بصناعة أفلام تمجّد الثورة، وجاءت القوانين وعلى رأسها قانون السينما لسنة ١٩٦٧، والذي عدل مرارا بعد ذلك، فتم منع أفلام السير الذاتية لصناع الثورة التحريرية

السينما لسنة ١٩٦٧، والذي عدل مرارا بعد ذلك، وكان حاملا لفصل عنوانه "الرقابة" التي منعت أفلام السير الذاتية لصناع الثورة التحريرية، واستطاع القطاع العمومي دعم الإنتاج المحلي للأفلام التي كانت تعرض لجمهور متعطش للفرجة، كما استطاع الإنتاج الشبه خاص والشراكة مع الأجانب صناعة تجارب سينمائية، على رأسها فيلم "معركة الجزائر" لمخرجه "جيلو بونتيكورفو"[٥] سنة ١٩٦٦، لكن سرعان ما بدأ الجمهور الجزائري يحس بالاطمئنان للسلم الاجتماعي والأمان الاقتصادي، ما دفعه بعيدا عن مشاهدة الأفلام الثورية التي بدأت تكرر نفسها[٦]، وأقبل على السينما الهندية، والمصرية، والفرنسية، والإيطالية، وحتى الهوليوودية، وبعض التجارب العالمية الأخرى، ويمكننا رصد هذا الإقبال على الأفلام خصوصا العالمية في الجدول الآتي[٧]:

نسمة السكان	عدد شاشات التلفزيون	جمهور القاعات	عدد القاعات	السنة
١٢,٧٧ مليون	-	٢٦٩٥٣١٥٤	٣٣٦	١٩٦٥
١٣,١٢ مليون	-	٢٧٥٦٨٤٩٥	٣٢٤	١٩٦٦
١٣,٥ مليون	-	٣٠٦٠٩٨٧٩	٢٩٦	١٩٦٧
١٣,٨٩ مليون	٧٠٠٠٠	٣٢١٣٥٧٨٣	٢٩٦	١٩٦٨
١٤,٢٩ مليون	٩٥٠٠٠	٣٤٩٨٠١٠٨	٢٩٦	١٩٦٩
١٤,٦٩ مليون	١٢٥٠٠٠	٣٠٨٨٠٤٢٠	٢٩٠	١٩٧٠
١٥,١ مليون	-	٢٩١٠٧٧٩٥	٢٩٣	١٩٧١
١٥,٥١ مليون	١٦٠٠٠٠	٣١٥١٨١٩٠	٢٩٣	١٩٧٢
١٢,١٦ مليون	٣٠٠٠٠٠	٤٤٨٩٩٣٤٧	٣١٠	١٩٧٣
١٦,٣٧ مليون	٤١٠٠٠٠	٤٠٠٩٦٣٠٨	٣١٤	١٩٧٤

٥- MOULAY DRISS Jaidi, Histoire du cinéma au Maroc le cinéma colonial, Almajal Rabat ١٠٠٥٠ Maroc, Copyright ٢٠٠١, p ٢٢٣

٦- CLUNY Claude Michel, Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes, Editions Sindbad, Paris France, ١٩٧٨, p ٣٦٧

٧- MEGHERBI Abdelghanie, Le miroir apprivoisé, Entreprise nationale du livre Alger, Office des publications universitaires Alger, editions GAM Bruxelles Belgique, ١٩٨٥, p ١٥

نلاحظ أنه بعد الاستقلال عام ١٩٦٢، بدأت الجزائر النهوض بشتى المجالات بالاستعانة بأصدقائها في العالم وعلى رأسهم الاتحاد السوفياتي سابقا، ولم تتهج الجزائر بحكامها الكاريزماتيين الأوائل خصوصا "أحمد بن بلة" و"هواري بومدين - محمد بوخروبة -"سياسة الوفاء الأيديولوجي، ولكن حاولت الاستفادة من الحرب الباردة، إذ قبلت التعامل مع الولايات المتحدة الأمريكية بشأن مصانع الغاز والبترول، في الوقت الذي قبلت دعم الاتحاد السوفياتي في تطوير البيتروكيماوي، والتدريب العسكري، ولا يمكن إهمال دور الاتحاد السوفياتي في تكوين السينمائيين الجزائريين، ودعم الصناعة السينمائية التي أصبحت تابعة لوزارة الصناعة والتجارة في شطر كبير منها، ونلمح في الجدول السابق، كيف أن الفرجة السينمائية بدأت بالتصاعد قدما من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٩، بحكم تعطش الجمهور للفرجة، وبقاء تقاليد الفرجة السينمائية في كثير من القاعات التي كان أصحابها من المهتمين بالسينما قبل الاستقلال، لكن بدخول التأميم حيز التنفيذ بطرح غير مدروس، حيث نزعت الأراضي والممتلكات من أصحابها الفعليين ووزعت على - من يخدمها- تحت شعار (الأرض لمن يخدمها)، أصبحت قاعات السينما تابعة للبلديات والممتلكات العمومية، وفي هذه الفترة بالذات تقهقر وضع القاعات السينمائية بكل أصنافها الثلاثة[٨] التي كانت تفوق ٤٠٠ قاعة في الفترة الاستعمارية.

نلاحظ أن السبعينيات تميزت بتذبذب في كم المشاهدة، فإذا قلنا إن الذروة خلال الجدول كانت سنة ١٩٧٣، فإنه لا يجب نسيان أن عدد الساكنة قد ارتفع مقارنة بفترة الستينيات، أما إذا أثرنا الانخفاض سنة ١٩٧١ وربطناه بانتشار التلفزيون، فإنه بعد هذه السنة ارتفعت الفرجة في قاعات السينما وصولا للذروة. إذن لا دخل للتلفزيون في تراجع القاعات، خصوصا أن البث التلفزيوني كان بالأبيض والأسود وبقناة أرضية واحدة لا تبث إلا ٨ ساعات فقط، وببرامج مقيدة بالرقابة، ولذلك نلاحظ خلال الجدول أنه تزداد نسبة دخول القاعات السينمائية بالتوازي مع زيادة الحصول على أجهزة التلفزيون، ربما بحكم الحرية الموجودة في القاعات كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك، أو لأن البث التلفزيوني كان سيئا، فكلما تحسن البث التلفزيوني كما ونوعا، كلما شهدنا عزوفا عن دخول القاعات، أو نفترض كذلك أن مشاهدة الأفلام السينمائية في القاعات كانت تقليدا اجتماعيا أكثر منه فرجة سينمائية للتسلية أو التثقيف.

بخصوص الأفلام التي كانت تعرض فهي أجنبية أساسا، وتُقدَّم لجمهور تواق للتغيير والخروج من حالة الانتكاس والدمار الذي تسببت فيه فرنسا الاستعمارية والواقع السياسي المفخخ المليء بالانقلابات والمؤامرات؛ فكان الفيلم الأجنبي بمثابة الأفيون الذي يريح المواطن من آلامه، ويحقق له إشباعا ثقافيا وحضاريا مؤقتا، لكن هذا لا ينفي إمكانية الحديث عن التطور الكمي والنوعي للفيلم الجزائري

٨ MEGHERBI Abdelghanie, Le miroir apprivoisé, Entreprise nationale du livre Alger, Office des publications universitaires Alger, editions GAM Bruxelles Belgique, ١٩٨٥, p ٧٢

أمثال: "العفيون والعصى" لأحمد راشدي ١٩٧٠، و"تحيا يا ديدو" لمحمد زينات ١٩٧١، و"الغولة- لي فات مات" لمصطفى كاتب، وفيلم "دورية نحو الشرق" لعمار العسكري ١٩٧٢، و"عطلة المفتش الطاهر" لموسى حداد عام ١٩٧٣، وهو فيلم كوميدي يبتعد عن استنساخ أفلام الثورة التحريرية؛ فنلاحظ خلال الجدول ارتفاع نسبة دخول القاعات بهذه السنة، ثم عندنا مثلا "هروب حسن الطيرو" لمصطفى بديع، وهو يدأب نحو الكوميديا والساتير في عام ١٩٧٤، كما ميز هذا العام فيلم "يوميات سنين الجمر" لمحمد لخضر حمينة، الحائز على السعفة الذهبية بمهرجان كان السينمائي الدولي بفرنسا دورة عام ١٩٧٥، ثم برزت ملامح ظهور أفلام أصبحت أكثر جرأة وتمردا عن الخط العام للصناعة السينمائية التي تؤسس للشرعية الثورية، بداية بفيلم "تحيا يا ديدو"، وصولا إلى "عمر قتلاتو" لمخرجه مرزاق علواش ١٩٧٦، الذي اقترب من الجمهور وهمومه المعاصرة أكثر فأكثر.

ملامح الفرجة السينمائية بالجزائر في زمن التعددية الوسائطية

بعد أحداث ١٩٨٨ أو ما سمي بـ "الربيع الجزائري"، حيث خرج فيها الشباب بمظاهرات دامية من أجل تغيير الأوضاع التي آلت إلى التقهقر بعد وفاة الرئيس هواري بومدين الذي كان يعد الشعب بمستقبل واعد، وتعيين الرئيس الشاذلي بن جديد خلفا له، وعرف هذا الأخير بميله للولايات المتحدة الأمريكية وعدم اتفاقه مع أنصار مسار الراحل هواري بومدين، مما زاد تعفن الوضع وصولا للحراك الذي أدى إلى الانفتاح على (التعددية الحزبية) بدل الحزب الواحد الحاكم "حزب جبهة التحرير الوطني"، وأدى الانفتاح إلى تفوق "حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ" في الانتخابات، وبتوقيف المسار الانتخابي آلت البلد إلى مصير أكثر دموية وعنف من الأحداث السالفة، ودخلت الجزائر العشرية السوداء من ١٩٩٢ إلى ١٩٩٩ [٩]، فرفض المخرج السينمائي محمد لخضر حمينة صناعة الأفلام، والجزائري يقتل الجزائري، كما فضل البعض الهجرة أمثال مرزاق علواش، وبقي آخرون يحاولون صناعة أفلام تساهم في رفع الضيم، لكن دون جدوى؛ لأن الأزمة كانت عظيمة جعلت الجزائر تتأخر بسنين في كل المجالات، وعلى رأسها الثقافة والسينما [١٠]، ولا تزال السينما بالجزائر ضحية تلك السنوات العجاف.

فبعد العشرية تُظهر الإحصائيات التي لم يتأكد البحاثة منها بحكم أن المخول لجمع المعطيات وتحليلها هي الوزارة الوصية فقط، ولم نتمكن من الحصول على التسهيلات للتدقيق بمدى علمية

٩- BRAHIMI Denise, ٥٠ ans de cinéma Maghrébin, Editions Chihab pour le Maghreb Algérie, Octobre ٢٠١٠, p ٢٤

١٠- (انظر) تباتو حميد، الجمالي والإيديولوجي في السينما المغاربية (تأليف جماعي)، منشورات نادي ايموزار للسينما، الاصدار السادس، مطبعة الحرية، المملكة المغربية، ٢٠١٣، ص ص ١٠-١٩





مع دخول الجزائر العشرية السوداء من ١٩٩٢ إلى ١٩٩٩، رفض المخرج السينمائي محمد لخضر حمينة صناعة الأفلام والجزائري يقتل الجزائري

المنهجية التي استعملت للبحث في المعطيات، ومدى دقة المعطيات أصلا، ففي سنة ٢٠١٣ بلغت القاعات ١٦٢ قاعة سينما حسب وزارة الثقافة، وفي إحصائياتها يمكن توصيف حالة القاعات في الجدول الآتي[١١]:

طبيعة القاعات	عدد القاعات
قاعات سينمائية تم استرجاعها من طرف وزارة الثقافة	٤٧
قاعات بصدد إعادة التأهيل	٤٧
قاعات الريبيرتوار "مكتبات السينما"	١٠
قاعات الريبيرتوار أثناء الترميم	١١
قاعات تؤدي الخدمة تحت وصاية وزارة الثقافة	١٧
قاعات تابعة للبلديات والتجمعات المحلية (عرض بالداتاشو)	٣٠

سبق وأن أشرنا إلى أن سياسة التأميم خلال السبعينيات نالت من قاعات السينما، فأخذتها من أصحابها الذين كانوا يشتغلون وفق تقاليد متوارثة، وسلمت للسلطات البلدية التي جعلت منها - في أفضل الأحوال- قاعات متعددة العروض، ومنها من استُؤجِر بدينار رمزي لأشخاص بدأوا يعرضون فيها خلال التسعينيات أفلاما أغلبها بورنوغرافية بالفيديو، مما جعل مرتادي القاعات أناساً يوصفون بالشواذ، وهذا ما انعكس على سمعة القاعات في الجزائر، ولحد الآن لا زالت هذه الصفة تسم مرتادي القاعات في أغلب البلديات. أما مكتبات السينما، فلم تعد تدرك مهمتها وتحولت حسب شهادة من لم يعد يرتادها من هواة السينما إلى قاعات شبه تجارية تعرض أفلاما بالفيديو ليس لها علاقة بسينما الفن والريبيرتوار كما هو تصنيفها القانوني، وربما يرجع ذلك إلى مستوى من يسير مكاتب السينما، فلا وجود لحاملي شهادات في التخصص إلا نادرا، ولحل هذا المشكل لجأت الوزارة الوصية إلى مركزية البرمجة، فتمت برمجة الأفلام من العاصمة وتوزيع الأوامر على كل مكتبات السينما القليلة في الجزائر، لكن كثيرا ما يتم تقرير أفلام جيدة دون وصول النسخ إلى القاعات، مما يضطر العاملين إلى تحوير البرنامج أو البحث عن نسخ مقرصنة لعرض تلك الأفلام، كما نلمح خللا في تصنيف القاعات فيتم الخلط بين وظيفة مكتبات السينما وبين القاعات التجارية[١٢]، علما أن مدينة كبيرة مثل وهران مثلا،

١١- EUROMED Audiovisuel, Projet de collecte de données statistiques sur les marchés cinématographiques et audiovisuels dans ٩ pays méditerranéens, Monographies nationales: ٦. ALGERIE, euromed audiovisuel III, CDSU en collaboration avec l'observatoire européen de l'audiovisuel, Tunis ٢٥ mars ٢٠١٤, p ٩٧

١٢- EUROMED Audiovisuel, Projet de collecte de données statistiques sur les marchés cinématographiques et audiovisuels dans ٩ pays méditerranéens, Monographies nationales: ٦. ALGERIE, euromed audiovisuel III, CDSU en collaboration avec l'observatoire européen de l'audiovisuel, Tunis ٢٥ mars ٢٠١٤, p ٩٨



لا وجود لمخابر بحث في السينما والسمعي البصري، ما عدا مختبرا واحدا متخصصا في أرشفة الأفلام الثورية في السينما الجزائرية بجامعة وهران السانية

والتي تلقب بعاصمة الغرب الجزائري، تتوفر حاليا على قاعتي سينما صالحة للعرض، إضافة إلى مكتبة السينما، لكن واقع القاعات يشير إلى أن القاعتين التجاريتين لا تفتحان إلا خلال "مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي"، ولا تظل خلال السنة سوى قاعة مكتبة السينما مفتوحة لعرض أفلام الريبيرتوار - أو هذا ما يفترض أن تعرضه-، فلا وجود لقاعة سينما في وهران عمليا، وهكذا ولاية سيدي بلعباس بالغرب الجزائري التي تتوفر على قاعتين، تم ترميمهما، إضافة إلى مكتبة السينما، إلا أنه تم فتح إحدى القاعتين التجاريتين لعرض أفلام لا يرغبها الجمهور، مما جعلنا نشاهد عزوفا عن دخول القاعة، كما أنها تعاني غياب الإشهار والترويج لما تعرضه، حتى ولو كان ما تقدمه برمجة ضعيفة جدا مقارنة بما شاهدناه في المملكة المغربية مثلا، ومن الجدول نلاحظ أن القاعات تعرض الأفلام بعارض الفيديو المنزلي، وهذا ما لا يرق لتصنيف هذه القاعات بالسينمائية لغياب الشاشة الكبيرة وسحريتها. أما القاعات التي استرجعتها الوزارة الوصية؛ فهي بصدد الترميم والتجهيز بملايير باهظة لكن مصيرها مصير قاعتي السينما التجارية بوهران التي أشرنا إليها أعلاه، فما هو المشكل الذي يمنع الجمهور من دخول القاعات يا ترى؟ هل هو شيوع قرصنة الأفلام الجديدة؟ هل هو غياب تقاليد القاعات وجهل بفنيات الإشهار والترويج المعاصرة؟ هل هو لسبب أيديولوجي فكري بحكم شيوع المد الإسلامي السلفي الملفت في الجزائر بين الشباب، وتفشي الخرافة في السنوات الأخيرة؟ هل هو لأسباب اقتصادية بحكم ضعف القدرة الشرائية لدى المواطن البسيط؟ فإذا كانت السينما فرجة جماهيرية؛ فهي تعني المواطن البسيط الذي لا يعيرها اهتماما بحكم فقره وفاقته؟

أسئلة كثيرة تعجز الجامعة الجزائرية الإجابة عنها حاليا، بحكم أنه لا وجود لمخابر بحث في السينما والسمعي البصري، ما عدا مختبرا واحدا متخصصا في أرشفة الأفلام الثورية في السينما الجزائرية بجامعة وهران السانية، حيث يشير مديره "أ.د عيسى رأس الماء" إلى أنه يعاني الأمرين للحصول على الأفلام والمعطيات التي تمكنه وفريقه من إنجاز الأبحاث العلمية في هذا المجال، كما أن الدرس السينمائي في الجامعة الجزائرية يعاني من مشاكل مختلفة أبرزها ندرة البحاثة المتخصصين في السينما، وغياب المُكوِّن المهني الأكاديمي المتخصص للطلبة، وغياب الوسائل البيداغوجية والتعليمية الكافية؛ فجامعة سيدي بلعباس مثلا، تتوفّر على قسم للفنون به اختصاص في السينما، ولا تمتلك حتى كاميرا احترافية وجهازا للمونتاج، ولا على عقد متين مع مؤسسة اقتصادية في الميدان من أجل تربصات الطلبة. هذه بعض المشاكل التي تعانيها السينما بالجزائر حاليا، ولا يمكن الحديث عن جمهور السينما إلا بعد حل العقد التي تسبق هذا السؤال، لأن الإنتاج السينمائي حلقة دائرية وتامة لا يمكن أن تدور إلا باكتمالها، فالنص، والإخراج، والتمويل، والتمثيل،

والتصوير، والمونتاج، والمؤثرات الواقعية والافتراضية، والتسويق والإشهار، والتوزيع، والاستغلال في القاعات، ثم الأقراص المضغوطة وما جاورها من وسائط، ثم التلفزيون. لا يمكن أن يُغَيَّب شرط من هذه الشروط، وهناك يمكننا الحكم على الجمهور، فالمشاهد موجود ويتفرج على الأفلام من خلال الوسائط المختلفة من أقراص مضغوطة رسمية أم مقرصنة إلى التلفزيون إلى الأنترنت وإمكانية التحميل للأفلام الجديدة. أما واقع قاعات السينما بالجزائر الآن، فهو مشكل مركب، مما يجعلنا نتأمل الواقع بموضوعية للقول بضرورة الاهتمام بتكوين جمهور السينما الفنية والتجريبية عبر المهرجانات، وداخل مكتبات السينما التي تشبه وظيفتها في الجزائر وظيفة قاعات الفن والتجريب في فرنسا Salles Arts et essais وهي لهواة السينما والمهتمين بشأنها، كما يجب أن تشبع هذه القاعات كذلك حاجة من يريد ارتياد قاعة السينما التجارية، رغم غياب الفعلي، كما يجب أن تركز على النشء بتربية الذائقة السمعية البصرية عندهم؛ فإذا كانت الأفلام الجزائرية المنتجة بأموال طائلة لا تسوق في السينما التجارية، وتترفع عن العرض في مكتبات السينما، ولها الحق في ذلك؛ لأنها وليدة الآن وليست ريبيرتوارا، فإن الفرصة مواتية للشباب لإظهار طاقاته بأفلامه التجريبية وتمارينه التي يجب أن يعرضها في مكتبات السينما الحالية، وفي النوادي السينمائية التي يجب على هذا النوع من القاعات تشجيعها، لكن ما هو وضع مكتبات السينما الحالية، وهل تغطي القطر الجزائري (المقسم إلى ٤٨ ولاية وكل ولاية مقسمة إلى بلديات) وتؤدي وظائفها؟[١٣]

قاعات مكتبات السينما حسب الولايات	وضعية القاعات وحالتها
ولاية عنابة	كان الافتتاح مقررا بداية يونيو ٢٠١٤
الجزائر العاصمة	تحت الخدمة ابتداء من ٢٠١٠
باتنة	كان الافتتاح مقررا بداية يونيو ٢٠١٤
بشار	تحت الخدمة ابتداء من أواخر ٢٠١٠ وبدايات ٢٠١١
سيدي بلعباس	تم تجديدها وهي تحت الخدمة منذ ٢٠٠٩
بجاية	تم تجديدها وتم تقرير الافتتاح الرسمي يونيو ٢٠١١
بليدة	تحت الخدمة وتم تقرير تجديدها سنة ٢٠١٥
قسنطينة	افتتاح متوقع بداية يونيو ٢٠١٤
وهران	تم ترميمها سنة ٢٠٠٥
سعيدة	أغلقت
تيارت	تم تجديدها وفتحت سنة ٢٠١٠
تيزي وزو	تم تجديدها وفتحت نهاية ٢٠١١
خنشلة	تم تجديدها وهي تحت الخدمة
تلمسان (جمال شندرلي)	تم تجديدها وهي تحت الخدمة منذ سنة ٢٠١١
سيرتا	أغلقت
مستغانم (شيخ حمادة)	برمج تجديدها سنة ٢٠١٥
تبسة (قاعة مغرب)	إعادة فتحها قبل سنة ٢٠١٤
برج بوعريريج	أغلقت منذ سنة ١٩٩١
سوق أهراس	تحت الخدمة منذ أكتوبر ٢٠١٢

١٣- (voir) BELLOIN Gérard, Culture, personnalité et sociétés, Editions Sociales Paris ١٠e, France, ١٩٧٣, p ١٥

نلاحظ من خلال الجدول أن قاعات مكتبة السينما التي نقرّ بأنها الممثل الوحيد للسينما عندنا بغياب السينما التجارية، لكنها - للأسف- لا تغطي القطر الجزائري كاملا، كما أن القاعات التي هي في الخدمة تعاني غياب استراتيجية واضحة للعمل، أما وصول الأفلام إليها وإلى القاعات الأخرى التجارية المتمركزة أساسا في الجزائر العاصمة فقط، فتتم من خلال ٥٠ موزعا - مفترضا- مسجلا بوزارة الثقافة، ولكن لا يوجد في الخدمة إلا ٥ مؤسسات توزيع، حيث يعاني الفيلم الجزائري من شبه الحرمان من التوزيع الداخلي. أما الفيلم الأجنبي، فيوزع ويسوق له بالطرق القديمة جدا؛ أي عبر عرض الملصقات الإشهارية، ولا يتم ذلك إلا في الجزائر العاصمة كما ذكرت من قبل، والتي لا تتوفر فعليا إلا على ٥ قاعات تحت الخدمة فقط.

وبخصوص الأفلام المنتجة منذ ٢٠٠٧ خلال تظاهرة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية" وإلى الآن، فهي تتراوح تقريبا ما بين (٦ إلى ٢ حسب البيانات المتضاربة التي جمعناها)، إلى (١٦رسميا- و٩ فعليا)[14] فيلم في السنة، وهذه حالة خاصة بسنة ٢٠٠٧. أما بصدد تضارب المعلومات، فهو لوجود تغميم حول المعطيات، وحجب إمكانية دخول البحاثة لتفاصيل ووقائع ظروف الإنتاج، وبالتالي نتحدث خلال هذا المقال عن الإنتاج لا عن الصدور السنوي في القاعات بسبب غياب المعطيات، وصعوبة

١٤- (voir) http://www.m-culture.gov.dz/mc٢/fr/fdatic.php

عمل الباحث لجمع البيانات بحكم وضع القاعات. علما أن أغلب الأفلام السينمائية الجزائرية المنتجة، لم توزع تلفزيونيا ما عدا مقاطع منها في الأنترنت هنا أو هناك، وحضور محتشم في بعض المهرجانات الدولية والعربية، مع غياب التصفيف وفق تكلفة الإنتاج أو البعدين الفكري والفني (سينما المؤلف)، ففي السابق كان لوزارة الصناعة والتجارة دخل في الصناعة السينمائية، بينما تأخذ وزارة الثقافة الآن كل العبء على عاتقها. أما الأفلام الأفضل حظا، فهي التي تحصل على فرصة الإنتاج المشترك المحلي والأجنبي، إذ تتمكن من العرض والتوزيع في قاعات السينما التجارية في الخارج.

فما بين سنوات ٢٠٠٧ إلى ٢٠١٣ دعمت الوزارة الوصية ٣٧ فيلما طويلا، وبهذه الطريقة، يمكن رصد الأفلام وفق الإنتاج خلال السنوات، وبالتالي يمكن الحديث عن إنتاج معدل ٥ أفلام في السنة، لكن يبقى مصير توزيعها على القاعات التجارية التي تم ترميمها مجهولا لحد الآن. أما التلفزيون العمومي - الرسمي- وحتى الخاص يفضل عرض الأفلام الأجنبية ولا يضع محاصصة عادلة يستفيد منها الفيلم الجزائري، فنجد مثلا إحصاء عن الأفلام المعروضة على القناة التلفزيونية الوطنية سنة ٢٠١٢ كالآتي[15]:

١٥- EUROMED Audiovisuel, Projet de collecte de données statistiques sur les marchés cinématographiques et audiovisuels dans ٩ pays méditerranéens, Monographies nationales: ٦. ALGERIE, Euro Med audiovisuel III, CDSU en collaboration avec l'observatoire européen de l'audiovisuel, Tunis ٢٥ mars ٢٠١٤, p ٣٧



لم تشكل السينما العربية عبر تاريخها «تراكما إبداعيا مؤثرا» في ثقافة مجتمعاتها، رغم محاولاتها المستمرة للحضور الإيجابي المؤثر في المشهد الثقافي

عدد الأفلام	مصدر الفيلم
٦٣	أفلام وطنية (أغلبها ترجع لسنوات السبعينيات مع غياب الأفلام المعاصرة)
١٣	أفلام باللغة العربية
١٨٩	أفلام باللغة الفرنسية
٢٦٥	مجموع الأفلام لسنة ٢٠١٢

يمكن الاشارة إلى أن نسبة عرض الأفلام السينمائية في التلفزيون الجزائري الرسمي سنة ٢٠١١ بلغت ٥، ٢٩٪ وأصبحت النسبة ٦، ٠٩٪ سنة ٢٠١٢، وهذا مؤشر إيجابي للسينما لكن تبقى مشكلة حظ الفيلم الجزائري المعاصر من البث، ولا أتحدث هنا عن الفيلم السينمائي المستقل، بل أقصد ذلك الفيلم الذي تم تمويله من طرف الخزينة العمومية. كما لا تفوتني الاشارة من خلال الجدول إلى أن موقع اللغة العربية والأمازيغية في النتاج التلفزيوني متدنٍ للغاية، مع العلم أن هناك قناة رسمية أمازيغيةً واحدة، وأن الفرنسية هي المهيمنة على الأفلام السينمائية المعروضة. أما وضع القنوات الخاصة؛ فهو مجهول بحكم أن القانون الرسمي لا يسمح لغير القناة العمومية البث من الداخل فكل القنوات الخاصة تبث من الخارج، وتُعامَل على أنها قنوات أجنبية مع أن محتواها جزائري، ولها مكاتب واستوديوهات داخل الوطن، ويبلغ عدد القنوات بالجزائر ٣٦ قناة بين العمومية والخاصة يزيد العدد وينقص كل مرة بحكم فتح قنوات جديدة وإغلاق أخرى لأسباب مالية أو سياسية. لكن نسبة المشاهدة تميل للقنوات الأجنبية؛ ففي إحصاء لسنة ٢٠١٢ بلغت قناة MBC٤ أعلى نسبة مشاهدة في الجزائر[١٦]، وهذا ما نراه مؤشرا خطيرا جدا لتراجع متابعة الجمهور لـ ٣٦ قناة و"١٦٢" قاعة سينما لم ترو عطش المشاهد الجزائري.

خاتمة

نتساءل عن سبب هجران المشاهد الجزائري لقاعات السينما؛ فمن ٤٤٨٩٩٣٤٧ مشاهد سنة ١٩٧٣ إلى لا شيء في هذه الألفية الجديدة، ومن أزيد من ٣٠٠ قاعة في السبعينيات إلى أقل من ١٦٠ قاعة حاليا، نفترض تمثل القطيعة للقاعات راجع لغياب التقاليد المتعارف عليها لإدارة القاعات السينمائية التجارية وكذا مكتبات السينما، وعدم التفريق بين الفيلم التجاري وفيلم المؤلف، والتركيز على تضخيم الأنا عبر أفلام الشخصيات الثورية الجزائرية التي كانت ممنوعة من العرض في السبعينيات مقابل اتهام

١٦- EUROMED Audiovisuel, Projet de collecte de données statistiques sur les marchés cinématographiques et audiovisuels dans ٩ pays méditerranéens, Monographies nationales: ٦. ALGERIE, euromed audiovisuel III, CDSU en collaboration avec l'observatoire européen de l'audiovisuel, Tunis ٢٥ mars ٢٠١٤, p ٥٣

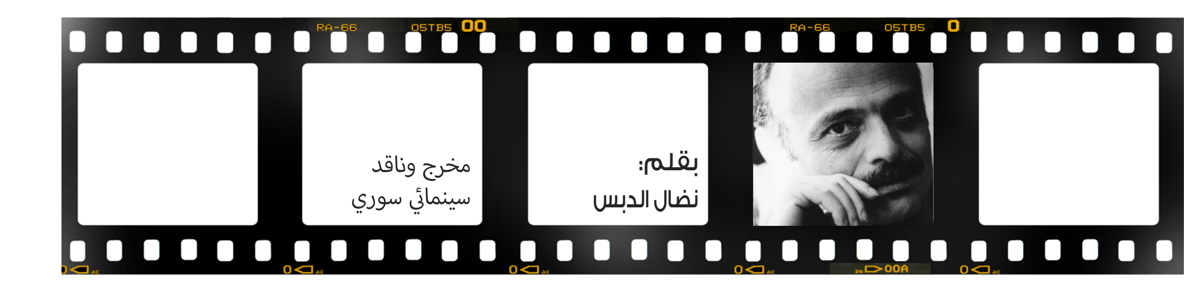
الآخـر بالمؤامـرة والدسيسـة دائمـا وأبـدا[١٧]، وهـذا الآخـر يـراه المشـاهد البسـيط عـبر الوسـائط المتعـددة نموذجـا للحريـة والعيـش الرغيـد، فيجعلـه هـذا التناقـض يعيـش فصـام الهُويـة، الـتي يعوضهـا بالفانتازيـا عـبر الأنترنـت الـذي يمثـل فيـه الاتصـال الاجتماعـي، ومواقـع الترويـج للسـلع الأجنبيـة، والجنـس أفضـل المواقـع متابعـة مـن طـرف المسـتهلك الجزائـري للأنترنـت[١٨]، وهـل قرصنـة الأفـلام السـينمائية الأجنبيـة والمحليـة الجديـدة عائـق أمـام دخـول قاعـات السـينما المتدهـورة أصـلا؟ مـاذا لـو حاولنـا نحـن النقـاد والبحاثـة النظـر للمسـألة مـن زاويـة أخـرى، لمـاذا لا نتخلـص مـن هاجـس قاعـة السـينما، لنبحـث عنهـا في السـينما المنزليـة والفضائيـات الـتي تعـرض الأفـلام السـينمائية العربيـة والأجنبيـة، والأنترنـت، وبقيـة الوسـائط الـتي أصبحـت قاعـات افتراضيـة للسـينما في زمـن السـبرانية والواقـع الافـتراضي بـدل القاعـات التقليديـة والمركبـات السـينمائية؟ مـاذا لـو أخذنـا بعـين الاعتبـار طبيعـة المجتمعـات العربيـة وثقافاتهـا، وبحثنـا عـن المكونـات الـتي تمكـن مـن جلـب المشـاهد إلى القاعـات التقليديـة، أو أخـذ السـينما نحـو فرجـة تنسـجم والخصوصيـات العربيـة، خصوصـا أن العالـم العـربي تحـت الشـمس، ولياليـه الدافئـة ممتعـة، فلـم لا نركـز عـلى سـينما الهـواء الطلـق في اسـتراتيجية تسـويقية وثقافيـة معـا؟ كمـا يجـب توظيـف الحلقـات، والسـاحات، والأسـواق الشـعبية لعـرض الأفـلام بنكهـة جماهيريـة تجعـل المشـاهد يتأقلـم مـع هـذا الفـن كمـا تأقلـم معـه المشـاهد الأوروبي في بدايـات السـينما[١٩]. كمـا أظـن أن تشـارك وزارات الصناعـة، والتجـارة، والسـياحة، والثقافـة، ووزارة الشـباب، و-عندنـا- وزارة المجاهديـن مـن أجـل النهـوض بالسـينما في الجزائـر والعالـم العـربي يكـون أجـدى مـن تـرك الوصايـة لـوزارة واحـدة فقـط تأخـذ السـينما في بعـد واحـد، إمـا يكـون للصناعـة والتجـارة الحـظ الأوفـر، أو للفـن والثقافـة، أو التاريـخ والدعايـة، أو الترفيـه والتسـلية فقـط، وبذلـك التكاثـف للجهـود والميزانيـة التسـاهمية، يمكـن البحـث عـن الجمهـور الموجـود أصـلا والـذي يكفـي اسـتهدافه بأفـلام يحسـها فعـلا سـواء كانـت مؤدلجـة أم غـير ذلـك.

١٧- (انظر) بوخموشة إلياس، دلالة المقدس في السينما المغاربية (تأليف جماعي)، منشورات نادي ايموزار للسينما، الاصدار السابع، مطبعة الحرية، المملكة المغربية، ٢٠١٣، ص ص ٥٠-٧٠

١٨- (voir) http://www.alexa.com/topsites/countries/dz

١٩- (انظر) محمد أشويكة، أنا والآخر في السينما (تأليف جماعي)، منشورات المرصد المغربي للصورة والوسائط، طنجة المملكة المغربية، ٢٠١٥، ص ص ٤٤-٤٨

الفيلم العربي ... نافذة بقضبان



في سياق عرض المكونات الإبداعية (الأدب والمسرح والموسيقى) التي شكلت ما يسمى (الثقافة العربية)، والتي أثرت إيجابيا في التعبير عن مجتمعها وخصوصيته، غالبا ما تأتي السينما في ذيل القائمة، بينما نجدها على رأس المؤثرات السلبية التي غيبت الشخصية الفريدة للفرد وللمجتمع العربيين.

هذه حقيقة مدهشة ومخيفة، إذا تذكرنا أن السينما هي أكثر الفنون جماهيرية وبالتالي تأثيرا، والحقيقة تفرض علينا الاعتراف بأن السينما العربية، رغم محاولاتها المستمرة للحضور الإيجابي المؤثر في المشهد الثقافي، إلا أنها لم تشكل عبر تاريخها «تراكما إبداعيا مؤثرا» في ثقافة مجتمعاته، ربما باستثناء السينما المصرية، وظلت تحت سطوة الاستهلاك والتقليد لثقافة الآخر المستوردة، متنازلة عن دورها في صياغة صورة ثقافة محلية مؤهلة، لتكون مكونا مهما للثقافة الإنسانية.

كتبت الكثير من التحليلات حول إشكالية قصور السينما العربية عن لعب دورها المجتمعي وانزوائها، رغم أنها ما تزال فنا» مرغوبا» عند الجمهور العربي، كما كتب الكثير في محاولات فهم الأسباب الجوهرية لغياب الفيلم العربي لصالح المستورد...هل هي في قلة الإنتاج؟ أم هي في اللغة والبنية التي اختارها المبدع لرسالته؟ أم هي لخلل في التواصل بين الفيلم والجمهور؟ لماذا بات المتلقي العربي يفضل مشاهدة الفيلم الأجنبي؟ وصولاً إلى تساؤل: هل يوجد فعلا لدينا ما يمكن تسميته بفيلم عربي؟

وأسئلة كثيرة مهمة يمكنها أن تفتح جدالا مفيدا في فهم آلية إنتاج ثقافة محلية معبرة عن ذاتها وعن مجتمعها، منتجة وغير مستهلكة، وبالتالي قادرة على أن تأخذ مكانتها في فضاء الثقافة الإنسانية.

في بحثنا عن مقاربات للأسئلة السابقة، وإذا انطلقنا من أن مكونات العملية الإبداعية هي: مرسل / رسالة / متلقي، وأن دائرتها لا تكتمل إلا عبر ناقلين: مرسل / رسالة، ورسالة / متلقي، يجب علينا أن نبحث عن هذا الخلل وماهيته من أحد مدخلين: إما عبر عزل أطراف هذه العملية عن بعضها (المخرج - الفيلم- الجمهور)، وهذا يعني إقرارنا بأن المشكلة في بنية كل من هذه المكونات لوحده، مما يقودنا لاعتبار أن الخلل موجود في جوهر مكونات وبنى الثقافة العربية!، أو في مدخل علينا البحث فيه عن (النواقل) الواصلة بين هذه المكونات عبر واقعها الراهن وتاريخية تشكل آلياتها، وطبيعة التأثيرات الخارجية التي حكمتها، وأدت إلى انقطاعات بين مكونات العملية الإبداعية، وهو ما اخترنا اعتماده لأننا نرى أنه يقربنا أكثر، ويتيح لنا فهم كيف وصلت السينما العربية إلى حالتها الراهنة بعد صراع مرير في سبيل امتلاك شخصيتها الخاصة وفرادتها بكل مكوناتها الإبداعية الثلاثة.

لم تشكل السينما العربية عبر تاريخها «تراكما إبداعيا مؤثرا» في ثقافة مجتمعاتها، رغم محاولاتها المستمرة للحضور الإيجابي المؤثر في المشهد الثقافي

الانطباعات الأولى

تعـرف الجمهـور العـربي عـلى الصـور المتحركـة مـن خـلال عـروض أشـبه بالسـيرك، نظمهـا الأوروبيـون المسـتعمرون في بلادنـا حينها.الصدمـة الجميلـة الـتي أحدثهـا ذلـك المسـتطيل الأبيـض، جعلتهـا «بدعـة» تضـاف للبـدع الـتي اسـتقدمها هـذا الأوروبي: الهاتـف والكهربـاء والطائرة والقنبلـة ...إنهـا إذن، «فرجـة / نافـذة عـلى عالمهـم». وبهـذا الشـكل «بدعـة» يترسـخ الانطبـاع الأول عـن السـينما في ذهنيتنـا.

بـدأت سريعـا» محـاولات امتـلاك هـذه التقنيـة، وظهـر عشـاق السـينما المغامـرون الذيـن صنعـوا كاميراتهـم، وراحـوا يصـورون، وكان هـذا تحديـا» حضاريـا لإثبـات أهليتنـا لتطويـع هـذه التقنيـة / البدعـة ...هـم كانـوا يريـدون إثبـات قدرتهـم عـلى «إتقـان التقليـد»، وهـذا الأخـير كان هـو الانطبـاع الثـاني عـن علاقتنـا بالسـينما.

بعـد خـروج المسـتعمرين مـن بلادنـا، وعـلى الرغـم مـن أننـا بنينـا قاعـات للعـرض في مدننـا، وبدأنـا ننتـج أفلامنـا، وصرنـا نـرى قصصا تنطـق شـخصياتها بلغتنا وتتجـول في شـوارعنا وترتـدي ملابسـنا، إلا أن هـذا ظـل في سـياق محـاولات إثبـات أهليتنـا في إبـداع مـا يشـبه إبداعهـم، وقدرتنـا عـلى فعـل مـا يفعلـون، وظلـت النافـذة تطـل عـلى متخيـل ووهـم الآخـر بلبـوس محـلي شـفاف عـبر مـا اصطلـح عـلى تسـميته «تعريـب» و»تمصير» المنتج الإبداعي، لكنـه لـم يتجـاوز «البدعـة» و»إتقـان التقليـد».

كان يمكـن لمرحلـة الانطباعـات هـذه أن تكـون مفهومـة وطبيعيـة لـو أنهـا اقترنـت بمـا عاشـته الثقافـة العربيـة بـكل فنونهـا الإبداعيـة في بحثهـا عـن هويـة وملامـح لإبداعهـا، لكـن الأمـر لـم يتوقـف هنـا، بـل ظـل يحكـم علاقـة المبـدع برسالته ويشكل عائقـا» ربمـا نفسـيا» مـع إيمانـه بقدرتـه وبحقـه في فتـح نافـذة عـلى مجتمعـه وذاتـه، حيـث ظهـر وكأنـه يشـعر بالخجـل مـن تحميـل رسـالته الإبداعيـة بهمومـه ومشـاعره وانفعالاتـه، ناهيـك عـن صـورة مجتمعـه الـذي كان يعـج بالمتناقضات وبالتحديـات الحداثيـة المطروحـة عليـه في مرحلـة اسـتكمال الاسـتقلال، وهـذا مـا أثـر أيضـا عـلى الناقـل الثـاني؛ فالمتلقـي العـربي لـم يقتنـع بعـد برسـالة السـينما الإبداعيـة بصفتهـا ثقافـة، ولـم يكـن جاهـزا بعـد ليتقبـل ذاتـه عـلى الشاشـة، وظـل يفضـل الإطلالـة عـبر النافـذة عـلى الوهـم، وعـلى عالـم الآخـر.

التواصل...

جـاءت الحكومـات الوطنيـة بوعـود إنجـاز الاسـتقلال وبنـاء الدولـة والتنميـة، ووجـدت في السـينما وسـيلة تثقيفيـة مهمـة لحشـد طاقـات مجتمعهـا، وأسسـت وزارات الثقافـة والقطـاع العـام، وشـجعت الإنتـاج السـينمائي، وبنـاء دور العـرض، ودعمـت السـينمائيين للعـب دورهـم التوجيهـي والهـادف، كمـا سـاهموا هـم في ذلـك بقـوة، وبـدأوا يمتلكـون أدواتهـم الفنيـة والتقنيـة، وظهـرت أفلام يمكننـا اعتبارهـا بدايـات الواقعيـة في السـينما العربيـة، بتأثـير مـن الواقعيـة الاشـتراكية (في مـصر وسـوريا)، والسـينما الأوربيـة (في المغـرب العـربي)، لكـن هـذا لا يقلـل مـن أهميـة أنهـا حققت نقلـة مهمـة في البحـث عـن صورتنـا عـلى الشاشـة نحـو خلـق فيلـم عـربي حقيقـي بـدأ الجمهـور يتقبلـه، بـل ويفـرح برؤيـة واقعـه عـلى الشاشـة دون أن يشـكل هـذا «تراكمـا ثقافيـا مؤثـرا»، أرجعـه البعـض إلى قلـة الإنتـاج، فيمـا أثبتـت التجربـة المصريـة أن كـم الإنتـاج لـن يـؤدي بالـضرورة إلى رفـع سـوية الفيلـم الفنيـة؛ فهـو بقـدر مـا أدى إلى تأسـيس صناعـة سـينمائية تخـدم إنتـاج الفيلـم المحـلي بقـدر مـا أخضعتـه تلـك القوانـين للسـوق وهيمنـة التجـار.

بـذل المبـدع العـربي جهـوداً جبـارة في البحـث عـن شـخصيته المتفـردة، وشرع في خـوض معـارك مـن أجـل امتـلاك تقنيتـه وإخضاعهـا للتعبـير عـن همومـه الذاتيـة ومشـاعره وانفعالاتـه وعـن همـوم إنسـان مجتمعـه، وسـعى إلى العمـل عـلى صـوغ لغـة فنيـة وبنيـة مبتكـرة وخاصـة لرسـالته الفنيـة، ولخلـق تواصلـه مـع جمهـوره،





كان يمكن لمرحلة الانطباعات هذه أن تكون مفهومة وطبيعية لو أنها اقترنت بما عاشته الثقافة العربية بكل فنونها الإبداعية في بحثها عن هوية وملامح لإبداعها

فحقق نجاحات مهمة مازالت حتى الآن تعتبر «تحفا فنية» في السينما العربية، لكن هذا النجاح الذي كان من شأنه أن يؤسس لتطور مهم في الثقافة العربية، سرعان ما بدأ يواجه معطيات سلبية من خارج العملية الإبداعية، تمثلت في ظهور المؤثرات المعيقة والكابحة لاكتمال آليات التواصل، بسبب مقاربات لا تمت للإبداع بصلة أدت إلى الانقطاع في ما بين مكوناته.

١. انقطاع التوظيف

نتيجة انكفائها عن تحقيق وعودها التنموية، استشعرت حكومات الاستقلال أن السينما بدأت تلعب دورا» مغايرا» لما تريده منها في الترويج لسلطتها ولأيديولوجيتها القومية، بل رأت أن السينما صارت تعري إخفاقاتها وعجزها، وأنها بدأت تدخل الغرف المظلمة لاستبداد هذه الأنظمة؛ فصرنا نسمع عن أفلام ممنوعة من العرض، وعن هجرة سينمائيين عرب لأوطانهم، بعد أن أدركوا أن المطلوب منهم أن يتحولوا إلى موظفين حكوميين لتبرير الإخفاقات، وتزوير الحقائق، وأدرك هؤلاء السينمائيين كما السلطات، أن السينما هي أحد أكثر الفنون ارتباطا بالديمقراطية، وأنها لا تعيش كفن إلا في هواء الحرية. وهكذا ظهرت قوانين الرقابة التي ضيقت كثيرا من مساحة التعبير (القانون السوري مثلا يمنع كل ما يثير النعرات القومية أو الطائفية أو الطبقية أو الجنسية)، وقد عاقبت هذه السلطات السينما بتخفيض دعمها الحكومي للإنتاج المحلي وإهمال دور العرض، وتشجيع القطاع الخاص؛ فوجد السينمائي العربي نفسه أمام إشكالية توظيف رسالته، إما لصالح آلة بروباغندا السلطة، أو لصالح آلة سوق التسلية.

٢. انقطاع إعادة التدوير

أدى انهيار المشروع القومي العربي إلى ظهور دعوات تطالب بالانفتاح على الغرب، واستيراد الأفلام الأجنبية، وحتى هذه الأفلام المستوردة خضعت لرقابة الدولة (في سوريا حصر الاستيراد على الدولة، أي أن الدولة نصبت نفسها مسؤولة حتى عن تسلية الجمهور وليس فقط تثقيفه). والمشكلة في استيراد الأفلام الهوليودية والبوليودية لا يكمن فقط في كونها أفلام تجارية، بل في أنها تستورد منظومة فكرية وثقافية وتقنية وتسوقها كنموذج، وهو ما أدى إلى استعادة التقليد في صيغة «إعادة التدوير» تحت شعار «تبني الانفتاح على الحداثة»، وبدأ الفيلم المحلي يحاكي المستورد، ويتحول إلى سلعة استهلاكية خاضعة تماما لقوانين السوق في العرض والطلب (في مصر يسمونها أفلام المقاولات)، فيما اقتصر الإنتاج السينمائي في سوريا على فيلم واحد أو اثنين كل عام، تنتجهما الدولة ولا يعرضان في الصالات المحلية، بل يجري التغني بالجوائز التي حصلا عليها في المهرجانات الدولية .

٣. انقطاع متعة التسوق

بدأ عزوف الجمهور العربي عن ارتياد القاعات السينمائية، وجرى تبرير ذلك بغزو الفضائيات





التلفزيونية، وتحول طقس مشاهدة الفيلم إلى جزء من متعة التسوق، فظهرت قاعات العرض الملحقة بالأسواق (المولات)، وجرى تجهيز الكرسي بمكان لوضع كيس الفوشار، وعلبة الكولا، وحضرت الأفلام ذات التقنية المبهرة، والسوية الفكرية المتدنية باعتمادها على العنف ومخاطبة الغريزة، وعادت للواجهة صيغة «البدعة» والتقنية التي لا نملكها بل نكتفي بمشاهدتها .وطبعا، سنحاول تقليدها مرة أخرى، لكن المشكلة هنا أن امتلاك التقنيات الحديثة يتطلب الكثير من المال؛ فهذه صناعة مكلفة، ومنافسة الشركات المنتجة الكبيرة مغامرة غير مربحة. وهكذا تحول المنتجون إلى تجار استيراد، وعاد المتفرج إلى نافذة الفرجة على ما يصنعون، وتسويق ما ينتجون.

٤. انقطاع المال / الحرية

يصلح معيار «علاقة المال بالإبداع» لقياس مدى احترام الأنظمة والمجتمعات والأفراد للإبداع وللثقافة، وهذه العلاقة الإشكالية بين التمويل والإبداع مرتبطة بمدى تحقق دولة القانون واحترام الحريات الفردية؛ أي باختصار علاقة الأنظمة القائمة بمجتمعها وبمدى وفائها لدورها في دعم الثقافة كما تنص عليها الدساتير الورقية. وهذا ما آل إليه حال السينما العربية، حيث وجدت نفسها مجردة من أدواتها ومن هوائها في غياب أهم مرتكزين يعتمد وجودها عليهما: المال والحرية، لذلك ليس من الافتعال القول إن دور السينما العربية في إنتاج تراكم ثقافي مؤثر بمجتمعاتنا متلازم مع طبيعة الأنظمة الحاكمة وبمساحات الحرية الفكرية والتقنية التي تتيحها للمبدعين، وتحمي تواصلهم مع مجتمعهم وتحررهم من عبودية رجال الأعمال والأيديولوجيا .وليس مستغربا أن يصير البحث في إشكالية دور الفن السينمائي هو بحث في السياسة بامتياز.

٥. انقطاع سينما / تلفزيون

وجدت منظومة السلطة / المال غايتها في سعيها لتدمير السينما كإبداع وكمشاهدة في ما بات يسمى بـ «الدراما التلفزيونية»، بعد انتشار الفضائيات ودخولها إلى المنازل، وبحجة تأثيرها على جمهور السينما .لكن الحقيقة تقول إن «البدعة» الجديدة حملت لهذه المنظومة حلا» رائعا» لوجع الرأس الذي تسببه السينما بمبدعيها وأفلامها وجمهورها، فاندفعت في دعم إنتاج المسلسل التلفزيوني، وروجت له كشكل معاصر للإبداع وللثقافة الجماهيرية، وضخت الشركات الخاصة أموالها هي أيضا للسيطرة على هذه الصناعة الوليدة، وتحقق فعلا لهذه المنظومة هدفها في السيطرة على ما ينتج، وفي دفن صالات الفرجة الجماعية، وانزوى الجمهور في بيوته يتابع كل لوحده حكايا مملة وسطحية، فيما وجد أصحاب رؤوس الأموال طريقة حضارية لتبييض أموالهم. وتكاثرت شركات الإنتاج الخاصة - خاصة الخليجية - وضخت أموال هائلة في إنتاج مسلسلات تاريخية ذات ميزانيات ضخمة كانت تكفي لتطوير صناعة سينمائية عربية، وليس من المبالغة الحديث عن دور الدراما التلفزيونية في بث الفكر المتشدد

المعـادي للحريـة، ولترويـج نمـط حيـاة وتفكـير مهترئـين بحجـة تكريـس خصوصيـة الثقافـة العربيـة، مـا أدى إلى الانغـلاق عـلى الـذات والمـاضي، وظهـور مـا بـات يعـرف بالرقابة المجتمعيـة، بهـدف الحفاظ على أخلاق المجتمع العـربي، وعاداتـه وتقاليـده، كل هـذا تحـت شـعار «إعـادة احيـاء الحضـارة العربيـة في مواجهـة العولمـة».

هـذا عـرض بسـيط لبعـض أهـم المؤثـرات / الانقطاعـات التـي أعاقـت صياغـة هويـة سـينمائية عربيـة؛ فمعركـة السـينما العربية لطـرح نفسـها كمؤثـر إيجـابي في الثقافـة العربيـة كانـت صعبـة جـدا، ومـا زالـت، ذلـك أنهـا تواجـه منظومـة داخليـة قويـة ومتحكمـة بآليـات الإنتـاج السـينمائي (السـلطة والمـال)، ومعاديـة لحريـة الإبـداع، ولاغيـة لـدوره في طـرح بديـل ثقـافي بلغـة محليـة مناهضـة وممانعة لثقافـة العولمـة المفترسـة القادمـة مـن الخـارج.

و بعـد...

ثمـة تجـارب /معـارك مهمـة خاضهـا السـينمائيون العـرب في محـاولات الـرد عـلى هـذا الواقـع المفـروض عليهـم، كمـا عـلى سـينمائيي دول أخـرى تتشـابه فيهـا منظومـات معاديـة للفـن ولحريتـه، وهـذه المحـاولات تبـدو كمـآس أفـضى إجهاضهـا إلى تأثـيرات جوهريـة في طمـس شـخصية السـينما العربيـة، وفي تغييـب سـينما المبـدع العـربي، وتواصـل هـذا الفـن مـع جمهـوره، وللمهتـم أن يتابـع تفاصيـل هـذه المـآسي ليعلـم المزيـد:

- مأساة الفيلم الوثائقي

لمـاذا لا نجـد لـه حضـورا في تاريـخ السـينما العربيـة؟ وهـل يقودنـا شـبه غيابـه للحكـم بـأن السـينمائي العـربي لـم يحـاول اسـتخدام هـذه الوسـيلة الإبداعيـة للتعبـير عـن مجتمعـه، ونقـل حقيقـة الهمـوم التـي تعصـف بـه؟ أم أن المتلقـي العـربي لـم يرغـب في رؤيـة حقيقـة معاناتـه عـلى الشاشـة؟

لا هـذا ولا ذاك، ليـس الأمـر أكـثر من العـداء الصريح، مـن قبـل منظومـة السـلطة والمـال، لهـذا الشـكل الفـني القـوي كتعبـير مبـاشر عـن عدائهـا للصـورة / الحقيقـة.

- مأساة الأندية السينمائية

وهـي تجربـة ناجحـة ومبـشرة خاضهـا السـينمائيون العـرب للـرد عـلى تدهـور الإنتـاج المحـلي، واهـتراء دور العـرض، وموجـة اسـتيراد أفـلام اللـون الواحـد، بهـدف إنقـاذ طقـس المشـاهدة السـينمائية الجماعـي، وتنميـة الذائقـة الفنيـة للمتلقـي والحـس النقـدي عنـده عـبر عـرض الأفـلام ذات السـوية الفنيـة والإبداعيـة مـن كل دول العالـم .وقـد اسـتقطبت الأنديـة السـينمائية جمهـورا كبـيرا مـن عشـاق السـينما، وهـذا كان مرفوضـا مـن قبـل المنظومـة إياهـا، فعملـت بقسـوة عـلى إجهـاض التجربـة، أو إخضاعهـا لرقابتهـا القاسـية.

يقـودني كل مـا سـبق إلى نتيجـة أساسـية، وهـي الشـك في أن المتفـرج العـربي اختـار، أو فضـل الأفـلام المسـتوردة

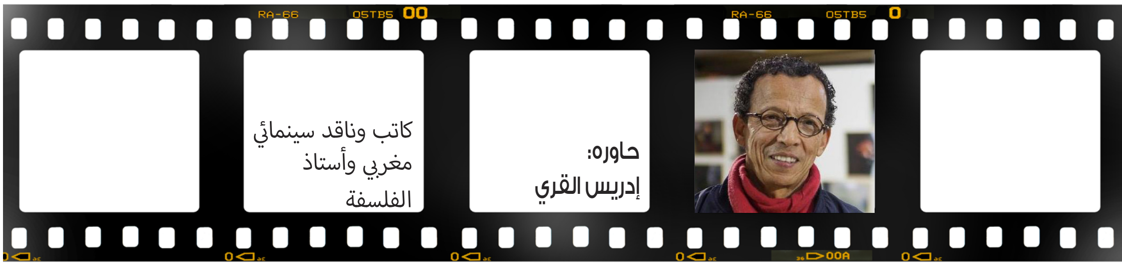


وجدت منظومة السلطة/ المال غايتها في سعيها لتدمير السينما كإبداع وكمشاهدة في ما بات يسمى بـ «الدراما التلفزيونية»

لسبب يتعلق بها، وهذا الشك منطلق من قناعتي بانتفاء فعل الاختيار؛ فالحال الذي وجد المتلقي العربي نفسه أمامه لا يتضمن أي اختيار، فلا إنتاج لأفلام محلية حديثة، ولا دور تعرض أعمالا عالمية جيدة، أو ما قد يتسرب من أفلام عربية أبدعتها جهود فردية، ولا حتى فضائيات تلفزيونية تتيح له أن يتابع أي إنتاج محلي من تاريخ السينما العربية الإبداعي، فيما هو محاط بكم هائل من الخيارات بين الأنواع المختلفة من سينما (الأكشن/ الحركة ..والميلودراما.. والخيال العلمي ...و...وإلخ، وليس أمام هذا المتفرج الذي ما زال يعشق الفرجة السينمائية، إلا أن يذهب إلى حيث تتوفر هذه الفرجة، وإلى أن يرى فيما يقدمه النموذج الوحيد لما هي عليه الثقافة الكونية المدعومة بوسائل إعلام متوحشة في تسويقها لهذا النموذج.

لم تنته المعركة بعد في البحث عن مخرج للتحرر من سيطرة منظومة السلطة / المال؛ فقد ظهرت في أماكن كثيرة من العالم ما سمي بـ «السينما المستقلة»، والتي اختارت هذا التوصيف، لتعلن عن سعيها نحو الاستقلال عن الآلية الإنتاجية المهيمنة (التمويل)، وعن الآلية الفكرية (السلطة والأيديولوجيا)؛ فقد أدرك الشباب أن عليهم امتلاك هذه النافذة، وتحريرها، مما يعيق فتحها على فضاء من الحرية الإبداعية، ليطلوا على ذاتهم المضطربة دون خجل، وعلى واقعهم الحقيقي الغارق بتناقضاته عبر لغة مبتكرة وخاصة بهم، تستفيد من التقنيات الحديثة (الديجيتال) لتساعدهم في الانعتاق من النظم السائدة. وهكذا، ظهرت تجارب رائدة معتمدة على بساطة الأفكار، وقلة تكاليف إنتاجها، وابتكار طرق للتمويل لا تمس حرية المبدع، إن في الأفلام الوثائقية أو في الروائية؛ فبدأنا نرى تجارب صادمة في صدقها.. وقسوتها..ونكهتها المحلية، وقدرتها على الانطلاق نحو فضاء الإبداع الكوني. كما أدرك هؤلاء الشباب، أن اكتمال فعلهم الثقافي يتطلب إيصال إبداعهم إلى الجمهور، فعملوا على اختلاق أساليب مبتكرة لذلك، من الأنترنت إلى الأسطوانات المدمجة (دي في دي)، وصولا إلى خلق فضاءات لعرض هذه الأفلام، ربما يكون مدهشا وغير متوقع للبعض أن يعلم أن جمهورا كبيرا، وخاصة من الشباب، يرتاد هذه الفضاءات، ويتابع هذه الأعمال.

ولأن أكثر ما يخيف المنظومة السائدة هو محاولة الاستقلال عن هيمنتها، فإن سعيها لإجهاض هذه التجربة لم يتوقف، إن بالتضييق على حرية الناشطين وتجمعاتهم الصغيرة التي بدأت تتشكل، وصولا إلى حد اتهامهم بالعمالة لأجندات معادية، وتلقي التمويل المشبوه، لذا فليس من المستغرب أن يلعب هؤلاء الناشطون دورا مميزا في الحراك الشعبي الذي عم المنطقة العربية، وكان للصورة التي وثقها هؤلاء، دور مهم في نقل حقيقة ما يحدث، وفي التعبير عن الدوافع والمقدمات التي جعلت الجماهير العربية تخرج إلى الشارع مطالبة بنافذة تطل منها على الحرية.


حاوره:
إدريس القري
كاتب وناقد سينمائي
مغربي وأستاذ
الفلسفة

المخرج السينمائي المغربي عز العرب العلوي لمحارزي لمجلة "ذوات":

مشكلة السينما العربية تكمن في غياب رؤية واضحة لما نريده

يذكر المخرج السينمائي المغربي عز العرب العلوي لمحارزي أنه لا يمكن الحديث عن مدرسة للسينما العربية إلا في تعددها واختلاف مشاربها، وبالتالي لا يمكن اختزال السينما العربية، كما يفعل البعض، في السينما المصرية على الرغم من التراكم الذي حققته، والانتشار الواسع الذي عرفته عبر القنوات العربية؛ فهي مكون من مكونات هذا العالم العربي الأساسية، ورافد من روافد السينما، ولا يمكن الاستغناء عنها، استفادت من السبق التاريخي، لكن ما يوجد في الساحة السينمائية الآن من إنتاجات وإبداعات لدول غير مصرية، نقَصَ من وهج تلك الأفلام، إن لم نقل غطى على جل تلك الأفلام.

ويضيف لمحارزي في حواره مع مجلة "ذوات" أن نجاح الفيلم أو فشله لا يمكن أن ندعه بين يدي تجار السينما، ولا يمكن أن نرهنه بين يدي الطبقة التي تريد أن تجعل من السينما وسيلة للترفيه المبتذل ليس إلا، مشيرا إلى أن السينما كما الإبداع في الأدب والشعر، تحمل في طياتها لغة راقية تساهم في رفع المجتمع نحو الرقي والازدهار، وبالتالي فهي مطالبة، لتحقيق ذلك، بأن تبحث لها عن لغة ثالثة لتجمع شمل هذا الجمهور المتعدد.

ويؤكد المخرج أن الجودة في السينما ككل لا يمكن أن تقاس بالشباك، ولا يمكن كذلك أن تقاس بمقالات نقدية هنا أوهناك، وأن



السينما الجديدة تقاس بالتفاعل الإنساني معها؛ منوها إلى أن ضعف توزيع السينما العربية أزاح عن فكر الكثير من المخرجين هوس الشباك واستراتيجية المداخيل، وبالتالي تفرغ هؤلاء للإبداع الذي يرضي ذواتهم، فقدموا إبداعا خاليا من هوس مداخيل الشباك.

ويوضح لمحارزي أن غربة السينما في الأوطان العربية أتت من غربة الصورة، لأن "التحريم الذي مورس على الصورة بفعل سيطرة الغنوص علينا أثر على استعمالنا للسينما، لكن العالم العربي الآن أصبح واعياً بالتأثير القوي الذي يمكن أن تمارسه الصورة عوض الاحتكام للرصاص والبندقية. وأصبح بإمكان الفيلم أن يحارب بمفرده بسلم، وفي أمكنة متعددة وفي نفس الآن، ولعل انتشار القنوات العربية بشكل مخيف، لدليل على أن الإنسان العربي آمن بقوة الصورة، لكن مشكلة السينما العربية بشكل عام تكمن في غياب رؤية واضحة لما نريده".

ويخلص المخرج عز العرب العلوي لمحارزي إلى أنه لا يمكن للسينما أن تكون مرآة للعالم العربي الآن، لأن كل ما أنتج في هذه السينما لم يتجاوز المئات، وفي أغلبه محاكاة للسينما الغربية، معتبرا أن التراكم الذي تحقق من الأعمال السينمائية على مستوى العالم العربي، كماً وكيفاً، يجعل من الصعب الجزم بتوفرنا على "مرآة سينمائية"، يمكن اعتمادها كمتن صالح تماما للدراسة والتحليل في أفق علمي إنساني يتدبر سوسيولوجيا أو نفسيا مسار مجتمع عرف ويعرف تقلبات وتسارعا، لا يسايره إلا إنتاج ثقافي متحرر من ضغوطات متنوعة مثل تلك التي يعرفها وطننا العربي.

وعز العرب العلوي لمحارزي مخرج سينمائي، ورئيس قسم الإخراج بالمعهد العالي لمهن السمعي البصري والسينما بالعاصمة المغربية الرباط، أخرج مجموعة من الأشرطة الوثائقية، التي عرضتها قناة الجزيرة الوثائقية، ولديه مجموعة من الأفلام القصيرة منها "إيزوران"؛ أي العروق أو الجذور بالأمازيغية، وشريط طويل يحمل عنوان "أندرومان من دم وفحم"، وهما عملان يتناولان مجالات حكائية تزاوج ما بين الواقعي والعجائبي في توليفة تحيل على الواقعية السحرية.



*** تؤكد في حواراتك أنك تمارس السينما من خلال رؤية واعية، لكنك تصر على صفة الناقد حينما تتحدث عن السينما ولو أنك لا تصرح بالصفة تلك، انطلاقا من هذه الصفة نريد أن تتجاوز لغة الحنين الملتصقة بأفلامك لنتحدث عن السينما العربية، ما هي علاقتك بها؟**

إن اشتراك الناقد والمخرج في ذات واحدة قيمة مضافة تشترك بين الكتابة السينمائية والكتابة النقدية؛ فحينما أنتهي من عمل ما كمخرج أسلمه للذات الناقدة لتمارس فعلها فيه، ومن تم إلى ذوات نقدية أخرى صديقة أو متابعة لتمارس فعلها عليه أيضا. أما علاقتي بالسينما العربية؛ فقد ابتدأت فعلا بالممارسة النقدية، حيث تمكنت من المتابعة والكتابة حول مجموعة من الأفلام العربية التي شدت انتباهي في تنقلي عبر المهرجانات العربية أو عبر بثها على شاشات التلفزيونات المحلية. وقد تجلت تلك العلاقة أيضا، بالإضافة إلى ذلك، فيما نشرته بالمجلات العربية حول ما قمت بدراسته وتحليله من أفلام عربية. لا يمكن للمخرج العربي، أو لمن ينتمي للجغرافية العربية ككل، إلا أن يتأثر بهذه الأفلام، وخاصة أفلاما رصينة واستثنائية، مثل "سنوات الجمر" للجزائري لخضر حامينة، أو فيلم "الأرض"، أو "باب الحديد"، أو "ثلاثية الإسكندرية" ليوسف شاهين من مصر، أو "وشمة" لحميد بناني، و"باديس" للمغربي محمد عبد الرحمان التازي، أو "عصفور السطح" لفريد بوغدير التونسي، أو "صمت القصور" لمفيدة التلاتلي من تونس، وذلك نظرا للهوية أولا، وللغة ثانيا، وللمقتنيات السينمائية التي هي متاحة في التلفزيون المغربي ثالثا.

*** معظم المهتمين بالسينما (السينفيليين)، سواء كانوا مخرجين أو نقادا يقرؤون تاريخ السينما العربية انطلاقا من معرفتهم بالسينما المصرية، ففيها يتجلى موطن السينما، الميلاد والحلم والنجوم، وفيها أيضا السياسة والبعد القومي، فهل يمكن أن نعتبر بالفعل أن السينما العربية تتكلم بالمصرية؟**

يمكن اعتبار السينما العربية تجاوزا، سينما مصرية، وذلك إذا احتكمنا إلى السبق التاريخي لهذه السينما؛ فالسينما المصرية التي تخطت في عمرها عمليا أكثر من مئة سنة الآن، لا يمكن مقارنتها بالسينما في البلدان العربية الأخرى، التي لازالت لم تتعد إلى حد الآن، نصف قرن.

> يمكن اعتبار السينما العربية تجاوزا، سينما مصرية، وذلك إذا احتكمنا إلى السبق التاريخي لهذه السينما

إن التراكم الذي حققته السينما المصرية، والانتشار الواسع الذي حققته عبر القنوات العربية، كان له دور كبير في تربية جمهور مترامي الأطراف عبر الوطن العربي، حيث ترسخت لديه لكنة اللهجة المصرية، على أساس أنها اللغة المثلى للسينما العربية. ولكن هذا لا يمنع من التساؤل حول ما إذا كانت السينما المصرية فعلا تمثل السينما العربية ككل. والجواب عن ذلك يتمثل في السؤال عن الهويات المتعددة التي تقطن في جغرافية العالم العربي من عرب مستعربة، وأمازيغ معربة، وأعراب أزوادية، وأقباط مسيحية، وإلى غيرها من الأجناس التي قد لا تجد ذاتها في ما يسمى "السينما العربية المصرية"، لهذا فأنا أقبل الطرح في كون هذه السينما واسعة الانتشار في العالم العربي، ولكن أرفض اختزالها في هذه التسمية لهذا العالم المتعدد؛ فهي مكون من مكونات هذا العالم العربي الأساسية ورافد من روافدال سينما، ولا يمكن الاستغناء عنها، ولكن بفعل الإبداع السينمائي المتنامي في الدول العربية الآن، لا يمكن أن نتحدث عن مدرسة للسينما العربية إلا في تعددها واختلاف مشاربها.

*** نعود معك إلى السينما المصرية، وبالضبط إلى السينما التي اعتبرها النقاد لمدة طويلة قريبة من هموم المثقفين، خاصة سينما صلاح أبو سيف، ويوسف شاهين، وتوفيق صالح وغيرهم، ألا تعتقد أنه إجحاف حقيقي في حق كثير من المجهودات التي بذلت طيلة قرن على مستويات عدة لم تظهر في حينها، ولم يتم تسويقها بالشكل الأمثل؟**

إن سينما صلاح أبو سيف، ويوسف شاهين، وغيرهما كما ذكرت، اعتبرها النقاد كذلك، لكونها كانت تتسيد الساحة السينمائية ليس من باب التميز وحده فقط، وليس من باب القرب من المثقف وهمومه كذلك، لكن من باب أنها وجدت نفسها بغير منافس، وهي كما قلت سابقا استفادت من السبق التاريخي، لكن ما يوجد في الساحة السينمائية الآن من إنتاجات وإبداعات لدول غير مصرية، نقَصَ من وهج تلك الأفلام، إن لم نقل غطى على جل تلك الأفلام. وذلك



بالنظر إلى توظيف هذه الأعمال الجديدة لنفس سينمائي جديد، ولمقاربتها لتيماتها بمنهج واقعي جدلي حديث، وإن كانت السينما المصرية قد اعتمدت في بدايتها على محاكاة السينما الأمريكية بالخصوص، فإن السينما بشمال إفريقيا قدمت من مدارس سينمائية فرنسية مغايرة، متشبعة ببعد فلسفي أطر له جيل دولوز، ورولان بارث، وأبدع فيه جون لوك كودار وغيره، وبالتالي أبدعت سينما قريبة إلى هموم المثقف العربي والدولي معا، إلا أن مشكلة التسويق التي تعانيها هاته الأفلام، جعلتها تنحصر بين جدران القاعات السينمائية للمهرجانات فقط، وحتى النظام الذي تعتمد عليه الدولة المصرية في التوزيع السينمائي الداخلي، يمارس تعسفه على هاته الأفلام، ويحرمها من التوزيع بدعوى غرابة اللهجة أو نزولا عند ما يريده الشباك.

*** هناك وجهان للسينما العربية، وجه أقرب إلى السينما التجارية وحتى نكون منصفين نقول أقرب إلى الجمهور، وقد نجحت فيه السينما المصرية إلى حد بعيد، وهو مسار ليس بالسهل، خاصة حينما نتكلم بلغة المال، ووجه آخر لهذه السينما لا يشهد له إلا النقاد وأرشيف المهرجانات، ألا تعتقد أن هوية السينما العربية تكمن في البحث عن وجه ثالث لها، هو الذي يمكن له أن يجعل من الأفلام الجميلة أفلاما جماهيرية؟ أم أن الأفلام الجميلة هي تلك التي تتعارض مع الإستيطيقا الشعبية لتؤسس لمسار خاص لا يمكن أن يكون جماهيريا؟**

إذا رجعنا إلى تاريخ السينما منذ الأزل وإلى الكتابات النقدية الغربية منذ عشرينيات القرن الماضي، فإن الهم الذي كان يسكن هذه الممارسة النقدية، هو البحث عن تركيبة سينمائية تجمع ما بين الشباك والفكر معا، بمعنى أن تجمع ما بين إرضاء الجمهور وإرضاء المثقف معا.

إن نجاح الفيلم أو فشله لا يمكن أن ندعه بين يدي تجار السينما، ولا يمكن أن نرهنه بين يدي الطبقة التي تريد أن تجعل من السينما وسيلة للترفيه المبتذل ليس إلا. السينما كما الإبداع في الأدب والشعر، تحمل في طياتها لغة راقية تساهم في رفع المجتمع نحو الرقي والازدهار، وبالتالي فهي مطالبة، لتحقيق

إذا كانت السينما المصرية قد اعتمدت في بدايتها على محاكاة السينما الأمريكية بالخصوص، فإن السينما بشمال إفريقيا قدمت من مدارس سينمائية فرنسية مغايرة

ذلك، بأن تبحث لها عن لغة ثالثة لتجمع شمل هذا الجمهور المتعدد. وحينما نكتب قصة أو سيناريو بنية تحويله إلى لغة بصرية، فإننا نضع نصب أعيننا ذلك التعدد الذي تحدثنا عنه. وبالتالي، فنحن مطالبون بأن نضمن للفيلم رموزا وأفكارا يسهل تحليلها، وأن نضمن له أيضا، كل ما يمس النفس البشرية وما يعيشه الإنسان من أفراح وأحزان، وغيرها من القيم الإنسانية المشتركة، وقد نضمن بذلك توحيد جمهور متعدد في قاعة واحدة حول فيلم وجد كل واحد منهم جزءا منه فيه، وهو ما لاحظناه في الأفلام الكبيرة التي ذاع صيتها، والتي تمكنت أن تجمع بين أحضانها كل أقطاب المجتمع.

*** هناك أفلام طبعت تاريخ السينما العربية أذكر من بينها: "المومياء" لشادي عبد السلام، و"باب الحديد" و"الأرض" ليوسف شاهين، و"المخدوعون" لتوفيق صالح، و"صمت القصور" لمفيدة التلاتلي، و"ريح السد" لنوري بوزيد، و"وقائع سنوات الجمر" للأخضر حامينة، و"علي زاوا" لنبيل عيوش، و"يد إلاهية" لإليا سليمان...إلخ، إذ هناك اتفاق ضمني بين المخرجين والنقاد على اعتبار هذه الأفلام جيدة وجميلة، في نظرك ما الذي جعل أو يجعل من هذه الأفلام علامة من علامات السينما العربية؟**

إن الجودة في السينما ككل لا يمكن أن تقاس بالشباك، ولا يمكن كذلك أن تقاس بمقالات نقدية هنا أوهناك. السينما الجديدة تقاس بالتفاعل الإنساني معها؛ فالسينما في بدايتها لم تحتكم إلى نظريات نقدية ولا إلى مناهج علمية لتصيغ عملية الإبداع السينمائي وتنظر له، بل احتكمت إلى الأحاسيس الإنسانية، وإلى دواخل الذات البشرية، وحينما نجحت هذه الأفلام أخذ النقاد يبحثون في الكتابة السينمائية لهذه الأخيرة عن أسرار نجاحها، وصاغ كل واحد منهم ما اعتقد أنه سر هذا النجاح في نظريات. إن هذه الأفلام، التي سردتها لنا واعتبرتها متميزة في العالم العربي،



قد أخذت تميزها انطلاقا من أسباب متعددة يمكن تلخيصها في:

١- قلة الإنتاجات الجدية داخل العالم العربي، وبالتالي حينما تبرز فلتة من فلتات الإبداع يسهل علينا التقاطها.

٢- قلة المخرجين الذين يحملون "رؤيا للعالم"، ويحملون نسقا فكريا بإمكانه أن يختلف عن الآخرين؛ فحينما ينتج هؤلاء للسينما فهم ينتجون من باب التميز، وبالتالي يسهل علينا كذلك أن نلتقط هذا الإبداع.

بالإضافة إلى أن ضعف توزيع السينما العربية قد أزاح عن فكر الكثير من المخرجين هوس الشباك واستراتيجية المداخيل، وبالتالي تفرغ هؤلاء للإبداع الذي يرضي ذواتهم، فقدموا إبداعا خاليا من هوس مداخيل الشباك. إن هاته الظروف التي سردت لكفيلة بأن تجعل من هاته الأفلام، وغيرها المنتشرة في بعض الدول العربية، علامة من علامات السينما العربية التي يمكن اعتبارها تجارب متفردة.

*** في حواراتك تطرح مسألة المونتاج/ التوضيب بشدة، وتعتبر أن الفيلم هو المونتاج في نسبة مهمة من كتابته، وهنا تتفق مع "أرسن ويلز" في كون السينما تبدأ في غرفة المونتاج، ألا تعتبر أن السينمائيين العرب الذين أدركوا هذه الحقيقة قليلون جدا، وبالتالي يمكن عزاء ضعف السينما العربية إلى طريقة بناء الحكاية وتشكيل السرد السينمائي؟**

لا يمكن لأي أحد أن يتجاهل القيمة المضافة التي أتى بها المونتاج، فبفعل هذه الممارسة السينمائية أصبح للمخرج الحق في أن يشكل رؤيته للوجود دون أن يظل رهينة لما التقطه داخل البلاطو. فتركيب الصور هو كتابة ثانية للفيلم ومن خلال هذه العملية يمكن أن نحكي حكاية موازية للكتابة السينمائية الأولى، وفي نظري إن المخرج السينمائي الذي يجهل قواعد المونتاج، وما

> إن نجاح الفيلم أو فشله لا يمكن أن ندعه بين يدي تجار السينما، ولا يمكن أن نرهنه بين يدي الطبقة التي تريد أن تجعل من السينما وسيلة للترفيه المبتذل ليس إلا



يمكن أن تتيح له عملية سبر أغوار عالم هذه البرمجيات الرقمية، فإنه لا يستطيع أن يذهب بعيدا في رؤيته الإخراجية. وإذا كان اهتمامي بالمونتاج من الاهتمامات الأساسية في مسيرتي السينمائية، فإن تكويني السينمائي الأول كان في هذه الخانة، حيث استطعت بفعله أن أنمي ملكة التشكيل البصري لكتابة سينمائية أعمق. وبالنظر إلى التفاوت الحاصل بين المخرجين العرب الجدد والقدامى، فيمكن اختزاله بشكل عام، في جهل المخرجين القدامى لم يمكنه أن يمنحه اشتغالهم الذاتي على المونتاج وعلى برامجه المختلفة من تحيين لمكتسباتهم المعرفية حول الكتابة الإخراجية بهندسة المونتاج. ولعل المخرجين اللذين سيأتون من بعدنا، نحن جيل الوسط، أظنهم سيبدعون أكثر منا، وذلك لما ستوفره لهم البرمجيات السمعية البصرية المستقبلية من تسهيلات كثيرة، ومن حلول لمشاكل تقنية عانينا نحن منها إبان اشتغالنا على سينما مقاس ٣٥ ملم.

*** من هو المخرج العربي الذي ألهمك، أو على الأقل هو الذي جعلك تفكر في السينما بشكل آخر؟**

لا يمكن أن أقول إن مخرجا عربيا قد ألهمني أو مخرجا غربيا قد ألهمني أيضا.. لأنني أتأثر بالأفلام، وليس بالمخرج؛ فقد أجد فيلما متميزا بالنسبة إلي عند مخرج ما، وقد لا تعجبني أفلامه الأخرى، وبالتالي فأنا لا أذكر مخرجا سينمائيا قد أعجبتني كل أعماله، فقد أعجبت مثلا بفيلم "المومياء"، كما أعجبت

بفيلم "الكيت كات"، وسينما "بارادیزو"، وفيلم "درس في البيانو"؛ فهذه كلها أفلام ليست لمخرج واحد. والفيلم الذي يظل في دواخلي، ويستفزني لكي أتفاعل معه وأستمتع بتطهير داخلي من خلال مشاهدته، هو من يظل في ذاكرتي إلى الأبد. وقد لا أحتفظ في بعض الأحيان حتى باسم المخرج، فقط عنوان الفيلم هو ما يظل في ذاكرتي.

*** ما هو الفيلم العربي الذي جعلك يوما ما تحس بالامتلاء وتفتخر بالانتماء القومي؟**

أظن أن مشاهدة الفيلم دائمة الارتباط بمكان هذه المشاهدة وظروفها، وبالتالي قد أشاهد فيلما ويحقق لي ما ذكرت، ولكنه قد لا يحقق لي ذلك في مرحلة زمكانية مختلفة، فأنا حينما شاهدت فيلم "عمر المختار" لمصطفى العقاد في مرحلة المراهقة تحقق لي ما ذكرت، وشعرت حينها بفخر واعتزاز، وأعدت مشاهدة الفيلم مرات عديدة. ولكن حينما قطعت مسافة كبيرة في الممارسة السينمائية والإبداعية، وخبرت عوالم هذا الفن، وتقدمت في العمر، وأعدت مشاهدة الفيلم لم أستطع أن أصل إلى ما وصلت إليه حينما شاهدته في الفترات السابقة، ولكنه يبقى دائما بالنسبة إلي نموذجا من النماذج المتفردة التي أريد أن أستلهم منها، ولكن برؤية مختلفة وكتابة سينمائية مغايرة. ما يمكن قوله كذلك، وعلى سبيل المثال لا الحصر، إن مشاهدة الأفلام السينمائية العربية الكبرى تخلق لك مثالا يحتذى على مستوى القيم؛ ففيلم "المومياء" لشادي عبد السلام آية جمالية من الناحية التشكيلية البصرية، كما أن فيلم "الأرض" ليوسف شاهين أيضا، نموذج يثير تلك الجمالية المتأصلة لدى الفنان الذي يلتصق بإنسانيته وبمفاهيم كونية مثل، الالتزام إلى جانب القضايا الكبرى الإنسانية التي ترمز إليها الأرض والحرية والاستقلال ...إلخ.

*** في ظل الأوضاع التي تعيشها الكثير من الدول العربية بعد الربيع العربي، هل لازلت ترى أن للسينما دورا في النهوض بالمواطن العربي؟ ألم تحس يوما ما بأن السينما بدأت غريبة وعاشت غريبة في بلداننا العربية؟**

غربة السينما في الأوطان العربية أتت من غربة الصورة؛ فالتحريم الذي مورس على الصورة بفعل سيطرة الغنوص علينا أثر على استعمالنا للسينما، لكن العالم العربي الآن أصبح واعيا بالتأثير القوي الذي

المونتاج أو تركيب الصور هو كتابة ثانية للفيلم، ومن خلال هذه العملية يمكن أن نحكي حكاية موازية للكتابة السينمائية الأولى

يمكن أن تمارسه الصورة عوض الاحتكام للرصاص والبندقية. وأصبح بإمكان الفيلم أن يحارب بمفرده بسلم وفي أمكنة متعددة وفي نفس الآن، ولعل انتشار القنوات العربية بشكل مخيف، لدليل على أن الإنسان العربي آمن بقوة الصورة، لكن مشكلة السينما العربية بشكل عام تكمن في غياب رؤية واضحة لما نريده. فالصورة التي ننتج تفتقد إلى ميكانيزمات حقيقية لكي تمارس فعلها على المتلقي، بل إن أغلب الإنتاجات السينمائية العربية قد تتجه نحو إرضاء المتلقي العربي، وليس في اتجاه زعزعة ثوابته التي لم تعد في مستوى الحداثة.

*** كل الفنون شكل تعبيري مواز لمسار المجتمع الذي تمارس فيه بشكل أو بآخر، ومن خلال ميكانيزمات متنوعة، فهل تعتقد أن السينما العربية تعبر بشكل ملائم، حتى لا نقول صادق، لأن الصدق في الفنون نسبي، عن المجتمع العربي، وما عاشه، منذ ظهورها، من هزات وعثرات وانتكاسات وإنجازات؟**

لا يمكن للسينما أن تكون مرآة للعالم العربي الآن؛ لأن كل ما أنتج في هذه السينما لم يتجاوز المئات، وفي أغلبه محاكاة للسينما الغربية. أقصد أن التراكم الذي تحقق من الأعمال السينمائية على مستوى العالم العربي، كماً وكيفاً، يجعل من الصعب الجزم بتوفرنا على "مرآة سينمائية"، يمكن اعتمادها كمتن صالح تماما للدراسة والتحليل في أفق علمي إنساني يتدبر سوسيولوجيا أو نفسيا مسار مجتمع عرف ويعرف تقلبات وتسارعا، لا يسايره إلا إنتاج ثقافي متحرر من ضغوطات متنوعة، مثل تلك التي يعرفها وطننا العربي. على العكس من ذلك، يمكن للملاحظ أن يدرك، حجم الأهمية التي فاز بها الأدب من رواية وشعر وقصة، في اعتبارها منتوجا فنيا يترجم واقع مجتمع معقد الأوضاع كما قلت. وبالتالي لا يمكن مقارنة السينما بالشعر والأدب مثلا، فهاته الفنون الإبداعية المكتوبة، أرّخت للعالم العربي منذ ظهور الثقافة به



منذ قرون خلت؛ فالسينما لازالت تتلمس خطاها من أجل أن تصنع لها مكانا، تساير من خلاله، ليس عالمها العربي بتاريخه وباهتزازاته وإخفاقاته ونجاحاته كما قلت فقط، بل والعالم الإنساني بأسره، في اهتماماته وفي تطوراته المعقدة والمتسارعة، الفكرية منها والاقتصادية والثقافية والعلمية والاجتماعية، ولعل ما يمكن اعتباره صحوة في هذا الجانب السينمائي هو ما يحتسب للسينما الوثائقية العربية أكثر مما يمكن احتسابه للسينما الروائية؛ فالقيمة الفكرية والإبداعية للسينما الوثائقية العربية أصبحت أكثر قيمة من ذي قبل، وذلك لما تختزنه هاته السينما الوثائقية من رؤى واقعية للشأن العربي وواقعه، ومن ملاءمة معرفية قادرة على طرح الأسئلة الحارقة وزحزحة المياه الراكدة التي كاد الجمود أن يغرق المنطقة فيها، ناهيك عن منافسة صورة الآخر التي تغزو مشهدنا الإعلامي بدون نقد أو تحليل يحصننا من غزوها، وإن كان غير مقصود؛ فالأمر في نهاية المطاف صراع، بل حرب ثقافية حتى.

لا يمكن للسينما أن تكون مرآة للعالم العربي الآن؛ لأن كل ما أنتج في هذه السينما لم يتجاوز المئات، وفي أغلبه محاكاة للسينما الغربية

*** ماذا يعني لك التتويج الواسع الذي حظي به فيلمك "أندرومان من دم وفحم"، وقبله فيلم "إيزوران"، خاصة أن الاعتراف جاء من مهرجانات سينمائية عربية على الخصوص؟**

تتويج أعمالي لم يكن في مهرجانات عربية فحسب، بل حتى في مهرجانات عالمية وإفريقية أيضا، إلا أن التتويج في مهرجانات عربية كمهرجان الإسكندرية أو مهرجان مسقط، أو مهرجان الجزائر، وغيرها له طابع خاص، نظرا لخصوصية هذه المهرجانات، وكذا الارتباط العاطفي والوجداني بها. أما الجانب المثير في الأمر؛ فهو حضور مخرجين عرب يتقاسمون معك نفس التاريخ والجغرافية، ولهم تقريبا نفس الرؤية للعالم، فهنا يصعب إقناع الآخر بما أنتجته سينمائيا بعيدا عن الدهشة التي يمكن أن يحدثها فيلمك في الدول الغربية مثلا، من باب غرابة الموضوع واختلاف زوايا النظر.




صدر حديثا


شكري بوشعّالة
الدين والعلم
في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة
من خلال المجلات
مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

المراجع العربية:

١. حسين عثمان، تاريخ السينما العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ٨١٩٦
٢. سعد الدين توفيق، قصة السينما في مصر، كتاب الهلال،١٩٦٩
٣. جلال الشرقاوي، رسالة في تاريخ السينما العربية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠
٤. عبد المنعم سعد،٥٠ سنة من السينما المصرية، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٧
٥. حسين عثمان، حكايات من تاريخ السينما العربية، مطبعة عابدين، ١٩٧٧
٦. إبراهيم العريس، رحلة في السينما العربية، دار الفارابي،١٩٧٩
٧. أحمد الحضري، تاريخ السينما في مصر، مطبوعات نادي السينما بالقاهرة،١٩٧٩
٨. حسان أبو غنيمة، فلسطين في العين السينمائية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١
٩. جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد٥١، مارس ١٩٨٢
١٠. الهوية القومية في السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٦
١١. جان الكسان، تاريخ السينما السورية (١٩٢٧-١٩٨٨) منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ١٩٨٧
١٢. حسين العودات، السينما والقضية الفلسطينية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧
١٣. محمود قاسم، الاقتباس في السينما المصرية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٠
١٤. سمير فريد، الواقعية الجديدة في السينما المصرية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢
١٥. مولاي إدريس الجعيدي، السينما المغربية، دار المجال، الرباط،١٩٩١ / باللغة الفرنسية.
١٦. رؤى المجتمع المغربي من خلال الفيلم القصير، دار المجال، ١٩٩٤ / باللغة الفرنسية.
١٧. إلهامي حسن، تاريخ السينما المصرية (١٨٩٦-١٩٧٠) وزارة الثقافة، مطبوعات صندوق التنمية الثقافية، القاهرة،١٩٩٥
١٨. هاشم النحاس، نجيب محفوظ في السينما المصرية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧
١٩. بشار إبراهيم، السينما الفلسطينية في القرن العشرين، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،٢٠٠٥
٢٠. حميد تباتو، رهانات السينما المغربية.. الفاعلية الإبداعية وتأصيل المتخيل، نات أمبريسيون، المغرب، ٢٠٠٦
٢١. هاشم النحاس، السينما الشابة: الموجة الجديدة في السينما المصرية، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،٢٠٠٨
٢٢. مأمون الشرع، المراجع السينمائية في اللغة العربية، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠١١
٢٣. الهادي خليل، السينما الوثائقية التونسية والعالمية، دار الآفاق،٢٠١٢
٢٤. قضايا السينما العربية، مجموعة من الكتاب، كتاب العربي٢٠١٣،٩٣
٢٥. محمد بلية بغداد، فضاءات السينما الجزائرية: نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات دار ليجوند، الجزائر ٢٠١٣
٢٦. صلاح هاشم، السينما العربية خارج الحدود، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٤
٢٧. أمير العمري، السينما بين الواقع والخيال، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ٢٠١٥



المراجع الأجنبية:

١. Abderrazek Ben Jemâa, Contribution à une mise à niveau du cinéma tunisien, éd. Luxor Production, Ariana, ٢٠٠٨
٢. Sonia Chamkhi, Cinéma tunisien nouveau: parcours autres, éd. Sud Éditions, Tunis, ٢٠٠٣
٣. - Sonia Chamkhi, Le Cinéma tunisien à la lumière de la modernité (١٩٩٦-٢٠٠٦), éd. Centre de publication universitaire, Tunis, ٢٠٠٩
٤. Abdelkrim Gabous, Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie, éd. Cérès Productions, Tunis, ١٩٩٨
٥. Hédi Khélil, Le Parcours et la Trace. Témoignages et documents sur le cinéma tunisien, éd. MC-Editions, Carthage, ٢٠٠٠
٦. What Moroccan Cinema?: A Historical and Critical Study, ١٩٥٦-٢٠٠٦, Lexington Books, ٢٠٠٩
٧. Roy Armes, Les cinémas du Maghreb, trad. de l'anglais par Françoise Rippe-Lascout, Marie-Cécile Wouters. Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Images plurielles, ٢٠٠٦
٨. Hamid Miduni, Ahmed Baha Eddine Attia. une vie comme au cinéma, Editions Rives Productions, ٢٠٠٩
٩. Raphael Millet, Cinéma de la Méditerrannée – cinémas de la mélancolie, Editons L'Harmattan, Paris, ٢٠٠٢
١٠. ٥٠ Ans de cinéma Maghrébin, Chihab Editons et Editions Minerve, ٢٠٠٩
١١. Omar Khlifi, L'histoire du cinéma en Tunisie, S.T.D, ١٩٧٠



الثقافة والأمن: أمن ثقافي أم تنمية ثقافية؟



بقلم: أ. عبد الدين حمروش
كاتب وباحث مغربي

يطرح "الأمن الثقافي" أكثر من سؤال، بالنظر إلى شيوع تداول المفهوم، في سياق له علاقة بمجال الأمن التقليدي.[١] وتكتسب الأسئلة مشروعية طرحها، هنا، من إمكانية (أو عدم إمكانية) إيجاد بديل لمصطلح الأمن، يمكن أن يتلافى "الظلال" السلبية للمفهوم، تلك الناتجة عن تاريخ من الممارسات "التسلطية"، تجاه المواطن وحقوقه الإنسانية. وطبيعي أن يتم التفكير، بهذا الخصوص، في مصطلحات أخرى، من قبيل التنمية الثقافية. والملاحظ أن التنمية الأخيرة تلتقي مع أنماط أخرى من التنمية، في إطار ما يكفي المواطن حاجاته المادية والرمزية. ولا يخفى ما للحاجات الرمزية من إيجابيات، على مستوى تحقيق التوازن الشخصي لهذا المواطن، بما يجعله مُعتزّا بثقافته المحلية من جهة، وبما يدفعه إلى المساهمة في بناء الثقافة الإنسانية من جهة ثانية. وأتصور أن الاكتفاء الذاتي من الثقافة، من شأنه تحصين "الأنا" من عناصر التعصّب، التي تأخذ أشكالا من العنف المادي، تجاه الذات والآخر على حدّ سواء.

على كل حال، يبدو أن استعمال "الأمن الثقافي" آخذ في التوسع خارج مجاله التقليدي، ولعل ما يدعو إلى ذلك التوسُّع، ما يرصده المُتتبِّع من انتشار للأصوليات العنيفة، خصوصا خلال العقود الثلاثة الأخيرة.[٢] وأتصور أن في ردة الفعل هذه، تكمن جدارة الحديث عن الأمن الثقافي. هذا، في حين لا يكاد يخرج تبنِّي مفهوم التنمية الثقافية عن إطار بناء الذات ثقافيا، من خلال التفكير الاستراتيجي في سبل القضاء على التخلف، وفي صُلبه الجهل والأمية بالطَّبع. وتحسن الإشارة إلى أن المشروع النهضوي العربي[٣]، وهو يفكر في إمكانية حصول نهضة عربية ثالثة، إنما يتناول موضوع الأمن بارتباط مع أكثر من مجال، من دون أن يكون ذلك مُقترِنا بالمجال الثقافي. والمُفارِق أنه على الرغم من الحضور القوي للبعد الثقافي في المشروع، إلا أن الأمن ظل يقترن بمجالات أخرى غيره، من قبيل:

الأمن الغذائي؛

الأمن المائي؛

١- نقصد به الأمن بمفهومه الشُّرَطي- العسكري.

٢- يتعلق الأمر بالأصوليات الدينية والعرقية- اللغوية، وحتّى "المناطقية".

٣- المشروع النهضوي العربي: نداء المستقبل، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، ٢٠١١



الأمن البيئي؛
الأمن الاجتماعي.

مـن جهـة أخـرى، نلاحـظ أن موضـوع الأمـن الثقـافي بـات يتَّسـع، في سياقات أخرى عديـدة، لِما يمكـن تسـميته "الأمـن الروحـي". ولِمجـرّد الإشـارة، فإن كثيرا ما كان الأمن الأخير، خصوصا في العقدين الأخيرين، يأتي في سياق مواجهـة حملتـين: التنصـير، والتشـييع. وإن كان "الروحـي" يشـكل جـزءا مـن "الثقـافي"، إلا أن مسـاحات تداولهمـا أضحـت تختلـف مـن هـذا الموقـع إلى ذاك، ومـن هـذه المرحلـة التاريخيـة إلى تلـك. وتفـترض الحاجـة العلميـة، في هـذا الإطـار، قـدرا مـن الانتبـاه إلى مختلـف الاستبدالات الحاصلـة، في مفهـوم الأمـن وضِمنَـه الأمـن الثقـافي. ولعـل النظـر التاريخـي الحديـث في طبيعـة الاسـتبدال، مـن منطلـق مفهـوم الأمـن الثقـافي، يسـمح بتقديـر الحديـث عـن ثلاثـة اسـتبدالات كـبرى:

أ. الأول حضـاري عـامّ، واجهـت فيـه الحضـارة العربيـة- الإسـلامية الحضـارة الغربيـة، وبالتقريـب منـذ حملـة "نابليـون" عـلى مـصر، ومـا ترتَّـب عنهـا مـن صدمـة حضاريـة، تولَّـت النهضـة الأولى مقاربـة بعـض أسـئلتها القَلِقـة؛

يبدو أن استعمال "الأمن الثقافي" آخذ في التوسع خارج مجاله التقليدي، ولعل ما يدعو إلى ذلك التوسُّع، ما يرصده المُتتبِّع من انتشار للأصوليات العنيفة

ب. الثـاني أيديولوجـي، اتجهـت فيـه الأنظمـة العربيـة القُطريـة، كل واحـد بحسـب انتمائـه إلى الرأسمالية أو الاشـتراكية (الشـيوعية)، إلى مقاومـة المدّ الأيديولوجـي، الـذي لـم يكـن جـزءا مـن معسـكره، خصوصـا خـلال مـا يسـمى الحـرب البـاردة؛

جـ . الثالـث مذهـبي، أضحـى فيـه التبـني "الرسـمي" للأمـن الثقـافي عنـصرا مهمـا، عـلى مستويين: ردّ التوسّـع الطائفـي مُمثـلا في الفكـر الشـيعي المغـالي مـن جهـة، وصـدّ المَـدّ التكفـيري الجائـح، مُمثّـلا في تطـرف "القاعـدة" ونظيراتهـا، مـن جهـة أخـرى.

عنـد بلـوغ هـذا الحـدّ، أعتقـد أن من المفيـد تأطير موضـوع الأمـن الثقافي، ضمـن مـا يسـمح بـه "الأخـذ" بثنائيـة "المركـز" و"المحيـط"[٤]. ولشَـدّ مـا تجسّـدت هيمنـة المركـز عـلى المحيـط في الاسـتبدالين الأولـين، حيـث كان ينتصـب الغـرب مُتحدِّيـا للـشرق، عـلى أكـثر مـن صعيـد معـرفي وتقـاني واقتصـادي. وإن ظـل التحـدي العسـكري ملحوظـا، منـذ حملـة نابليـون، إلا أنـه لـم يكـن الأسـلوب الوحيـد والأنجـع، في اسـتراتيجية مواجهـة المركـز الغـربي للمحيـط العـربي (والثالـثي عمومـا). ذلـك أن التحـدي الاقتصـادي لـم يفتـأ، خـلال كل ذلـك، مـن فـرض وجـوده وأجندتـه بقـوة. ومـن الطبيعـي أن يكـون اختـلال العلاقـة في المجـال السـياسي والثقـافي، إنمـا هـو تحصيـل حاصـل عـن اختـلال نظيرتهـا

٤- يمكن تناول ثنائية المحيط والمركز في ضوء ثنائية أخرى، أي الذات والآخر، ضمن إطار ما تُخوِّله الاجتهادات (النظرية والتطبيقية) الحاصلة في ما يسمى "النقد الثقافي".



في المجـال الاقتصـادي. وفي هـذا الإطـار، تتّضـح ملاحظـة الأسـتاذ محمـد عابـد الجابـري مـن أنّ "امتـداد هـذه العلاقـة إلى مجـال السياسـة والثقافـة قـد كان يُنظـر إليـه عـلى أنـه مجـرد نتيجـة للتبعيـة الاقتصاديـة".[٥]

وضمـن سياق هيمنـة وسـائل الاتصـال الحديثـة، يمكـن للمُتابِـع أن يفـترض حصـول اسـتبدال ثقـافي رابـع، يشـهده المحيـط العـربي (والعالمـي أجمـع) في العقـود الأخـيرة، تحـت "نَـيْر" مـا يُعـرف اصطلاحـا بـ"سياسـة القطـب الواحـد" المُعولمـة. وبالعـودة إلى مفهـوم الأمـن الثقـافي، نتصـور أن يكـون مـن مَهامِّـه الراهنـة صـدّ مـا يسـميه الجابـري "الاخـتراق الثقـافي". وهكـذا، بـدل التبعيـة الثقافيـة أو الغـزو الثقـافي، يتـمّ توصيـف القضيـة بكونهـا اختراقـا ثقافيـا، تُزكِّيـه القـوة الضاربـة لوسـائل الاتصـال الحديثـة. وفي حـين يسـتدعي الاخـتراق الثقـافي، وجـود ردّ فعـل مبـاشر مـن الأمـن الثقـافي، فـإنّ التنميـة الثقافيـة تأخـذ مسـارا مُتعـثِّرا، في ظـل غيـاب سياسـة ثقافيـة عربيـة واضحـة. إن الأمـن الثقـافي تضطلـع بفعلـه الـذات/ المحيـط، في مواجهتهـا المبـاشرة لاخـتراق الآخـر/ المركـز.

> نتصور أن تكون من مَهامِّ الأمن الثقافي الراهنة، صدّ ما يسميه الجابري "الاختراق الثقافي"

وإذ تبـدو العلاقـة بـين الطرفـين مُركَّبـة، بحكـم شـموليتها لمـا هـو علمـي واقتصـادي وسـياسي، إلا أن وضـوح "المركـز" فيهـا بموقعـه وقواعـد لَعِبِـه، يسـمح بأكـثر مـن فرصـة لتحويـل المواجهـة: مـن صراع للحضـارات إلى حـوار للحضـارات[٦]. وبهـذا الصـدد، لا ينبغـي تَصـوُّر الغـرب عـلى أسـاس أنـه كُتلـة واحـدة. ففـي قلـب المركـز نفسـه، يوجـد مركـز (الولايـات المتحـدة الأمريكيـة) يـدور في فلكـه محيـط (الاتحـاد الأوروبي). وليـس في الأمـر أيـة مبالغـة، بوجـود هيمنـة صارخـة لـ "الواحـد" القطـبي عـلى بقيّـة العالـم. وفي ظـل هـذا التشـظي الغـربي، بـات مـن المعتـاد أن تجـد أوروبـا، مثـلا، نفسـها في وضعيـة المُخترقَـة ثقافيـا، كمـا هـو الحـال بالنسـبة إلى بـاقي ثقافـات العالـم. وليـس بغريـب أيضـا، في ضـوء الوضـع الثقـافي الـدولي المختـلّ، أن يثير الكوميسـير الأوروبي في الثقافـة الانتبـاه، سـنة ١٩٨٨، إلى "خطـر التهميـش الـذي تتعـرض لـه الثقافـات الأوروبيـة في عالـم تُوحِّـده ثقافيـا الصـور والرسـائل الأمريكيـة".[٧]

وبالنظـر إلى الوضـع العـربي، نسـتنتج أنه يتسـم بالتعقيد الشـديد، بالمقارنة مـع الوضـع الأوروبي. إن الوضـع العـربي يتعلـق، هاهنـا، بوجـود مركزيـن: أحدهـا قريـب والآخـر بعيـد. بالنسـبة إلى الأول، نفـترض أن قربـه الجغـرافي كان قـد تَعـزَّز بقـرب ثقـافي، وُرث عـن المرحلـة الاسـتعمارية أو "الحمائيـة". أمـا بالنسـبة

٥- الجابري (محمد عابد)، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٩٩، ص ١٧٣

٦- والحقيقة التاريخية تقتضي الاعتراف بأن هذا الحوار لم ينقطع يوما. والأدلة على ذلك كثيرة، مما يمكن الاستشهاد به لعمليات التأثر والتأثير، التي اقترح البعض توصيفها، إضافة إلى حوار الحضارات، بالتلامس الحضاري. وقد جاءت العبارة التوصيفية في صورة عنوان لكتاب الباحثة حسني (إيناس)، التلامس الحضاري، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٣٦٦، الكويت، ٢٠٠٩

٧- المقصود به كارلو رينادي مينا (وزير الثقافة في مجموعة السوق الأوروبية المشتركة)، المسألة الثقافية في الوطن العربي، المرجع السابق، ص ١٧٧

إلى الثـاني، أي البعيـد، فإننـا نفـترض أن بعـده الجغـرافي قـد قلَّصـت مسـافاتِه وسـائلُ الاتصـال الحديثـة، ضمـن سـياق دولي قطـبي مُعولَـم. مـن ناحيـة ثانيـة، نسـتنتج أن المحيـط العـربي، نفسـه، بـات يُفـرز، عـلى الأقـل في ضـوء مقاربـة خطابـه السـياسي الرسـمي، أكـثر مـن هامـش. وبشـكل عـام، يمكـن الحديـث عـن هامشـين ثقافيـين اثنـين: أحدهمـا محـلّي جسَّـدته القاعـدة بفكرهـا التكفـيري، والآخـر إقليمـي جسـدته إيـران بسياسـاتها الطائفيـة[٨].

ولعـل مـا يزيـد الوضـع الثقـافي ارتبـاكا، جدليـة تبـادل المواقـع بـين المركـز والمحيـط، في إطـار مـن التشـظي المُتواصـل للعديـد مـن البنيـات الثقافيـة. ذلـك أن المركـز لـم يعـد واحـدا، مثلمـا أن المحيـط لـم يعـد واحـدا. والأخطـر مـن ذلـك أن بعـض الهوامـش، عـلى الرغـم مـن تعارضهـا الثقـافي البـيِّن، إنمـا أضحـت تتعاضـد لتزيـد المحيـط تشـظيا، بفعـل تداخـل الحسـابات السياسـية والاقتصاديـة، محليـا وإقليميـا ودوليـا. وحـين يتعضّـد الاخـتراق الثقـافي بقـدْر مـن العنـف المـادي، مـن قِبَـل هـذا الهامـش أو ذاك، يصبـح ردّ الفعـل هـو القـوة المُتحكِّمـة في سـلوك المحيـط.

وعـلى الرغـم مـن الدعـوات المُطالبـة، بأهميـة ترافـق الأمـن التقليـدي مـع الأمـن الثقـافي، فـإن التنميـة الثقافيـة تبقـى الخيـار الأفضـل، بمـا تسـتدعيه مـن قيـام اسـتراتيجية ثقافيـة، مُجسَّـدة في تخطيـط ثقـافي مُحكَـم. بتعبـير آخـر، لا ينبغـي أن يظـل السـلوك محكومـا بـردّ الفعـل، إلى درجـة تصـير معهـا البـؤرة الثقافيـة للهويـة منغلقـة، حيـث لا تحتمـل أي انفتـاح مـن قِبَـل الـذات تجـاه الآخـر. وليـس بأيدينـا، في هـذا المقـام، غـير الاستشـهاد بمـا قالتـه الباحثـة "ماجـدة حمّـود" مـن أنـه "كلمـا احتـدّت المواجهـة مـع الغـير، زاد المـرء تَمسُّـكا بمكونـات هويتـه وخصوصيتـه"[٩]. هـذا، كمـا يظهـر أنْ ليـس مـن الناجـع، في حـال وجـود سياسـة ثقافيـة عربيـة، مواجهـة انغـلاق بانغـلاق.

الحرية النقدية، هي الأصل في سيادة مناخ من التسامح، يُمكِّن من الانفتاح الواعي على الآخر

وفي الأخـير، أتصـور أن لا قيـام لأيـة تنميـة ثقافيـة بـدون سـنَد مـن الحريـة، في إطـار مـا تُعـورف عليـه ضمـن مـا يسـمى "الإعـلان العالمـي لحقـوق الإنسـان". الحريـة النقديـة، هـي الأصـل في سـيادة منـاخ مـن التسـامح، يُمكِّـن مـن الانفتـاح الواعـي عـلى الآخـر. وليـس في هـذا الأمـر ادّعـاء، مـادام المطَّلِـع يُـدرك أن "مـا مـيَّز الحضـارة العربيـة- الإسـلامية في عهدهـا ذاك، وسـمح لهـا بالبقـاء فـترة طويلـة مـن الزمـن، فهـو قدرتنـا عـلى التجـدد الـذاتي (...) وخاصـة منهـا انفتاحهـا عـلى غيرهـا مـن الحضـارات، والأخـذ منهـا دونمـا شـعور بالنقـص أو الدونيـة"[١٠].

٨- بالنسبة إلى الدول شمال إفريقيا، يغلو البعض حين الحديث عن هامش ثقافي آخر، يتمثل في الحضور الثقافي الأمازيغي في مقابل الحضور الثقافي العربي.

٩- حمّود (ماجدة)، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٣٩٨، الكويت، ٢٠١٣، ص ٧

١٠- المسؤوع النهضوي العربي، المرجع السابق، ص ٥١



الشِّعر في زمن الإنترنت



بقلم: عماد فؤاد

كاتب وشاعر ومترجم مصري

قبل عشرين عاماً من الآن، كنّا نكتب قصائدنا البكر بدأبٍ غير قابلٍ للكسر، ربَّما من أثر الفتوَّة وعناد الشّباب، كتبنا بجرأة المختلف وليس بجرأة الرَّاغب في الاختلاف، وحين كنّا نُخرج قصائدنا لنقرأها على آذان الآخرين، كنّا نصغي إلى الآراء التي نسمعها لنتعلَّم منها، حتى وإن هاجمتنا وسفّهت مما قرأناه، وحين كانت الجرأة تشطح بنا، كنَّا نرسل ما نكتبه إلى المجلات الثقافية والدوريات الأدبية، تلك التي نبتاعها حال صدورها لنقلِّب أوراقها لاهثين، باحثين عن أسمائنا وكلماتنا التي رعيناها في الليالي الطويلة بحرص فلاح ينتظر أن تخرج براعم نبتاته من بين شقوق الأرض، لتنتصب قوية تحت شمس النهار، غير آبهة بريح أو عواصف، نمسك المجلة أو الدورية ونقلب أوراقها، ونحن نتمنَّى في أعماقنا أن تكون كلماتنا قد وجدت لها مكاناً على الصفحات المصقولة البيضاء، وكم من مرَّة عثرنا على أسمائنا في باب «بريد المجلة»، حيث يكتب لنا مُحرِّر أدبيّ - لا نعرفه ولا يعرفنا - عدّة نصائح عامة تسيطر عليها روح الأستاذية والنظرة من علٍ إلى من هم أدنى منه مكانة، ورغم هذه النظرة المتعالية التي كنّا نشتمّ رائحتها في ثنايا كلماته، إلا أننا كنّا نفرح بقراءة أسمائنا على الصفحات، أذكر أن أحدهم كتب لي ذات يوم بعيد يقول: «عليك بتعلِّم بحور الشِّعر العربيّ، وأن تقرأ لكبار الشُّعراء، قبل أن تكتب نصوصًا لا هي من الشِّعر العمودي ولا هي من شعر التفعيلة، صحيح أن ما تكتبه ينمّ عن موهبة، ولكن تنقصه القراءة والاطلاع»، يا الله.. كم من مرّة قرأنا أسماءنا في بريد هذه المجلات؟[١]

اليوم، لا شيء من هذا يحدث يا صديقي، لم تعد المواهب الحقيقية تتكوَّن على نيران هذا الإيقاع البطيء والمملّ الذي كان سائدًا قبل عشرين عامًا، صار لكلِّ من يقول عن نفسه إنَّه شاعر أو كاتب أو روائيّ أو ناقد، صفحاته الخاصّة على مواقع التواصل الاجتماعي، وهي كثيرة مع الأسف، وصفحته هي منبره، شرفته التي يطلُّ منها على العالم، برجه العاجي الذي يخرج منه على الآخرين وقتما يشاء وبالطريقة التي يشاء، هي ملاذه الأخير من العالم الواقعي الذي يحيط به من كلِّ جانب، ينشر من خلالها ما يشاء وبالشّكل الذي يشاء، وله في الـ «Like» مأرب وفي الـ «Share» مطمع، لم تعد عملية النَّشر مقيَّدة كالسابق بـ«فلتر» المحرّر

١-من أشهر المجلات والدوريات الأدبية التي كانت تحرص على الردّ على نصوص وقصائد المواهب الشّابة في باب "بريد القرّاء" مجلّتي "إبداع" و"الشِّعر" المصريّتين.

الأدبيّ، هـذا الـذي كان يُحكِّـم ذائقتـه الشَّـخصية والأدبيـة في نـشر أو تجاهـل مـا يصلـه مـن نصـوص لمواهـب شـابة، تبـدأ في الاشـتباك مـع العالـم مـن خـلال نصوصهـا الأولى، صـار الأمـر اليـوم مختلفًـا يـا صاحـبي، يكتـب المـرء بضعـة سـطور ويحكـم عـلى جودتهـا لحظـة انتهائـه مـن كتابتهـا، فيقـرّر نشرهـا عـلى الآخريـن في اللحظـة ذاتهـا بضغطـة زرّ واحـدة، هكـذا، بـكلِّ هـذه البسـاطة والسُّـهولة والأريحيَّـة والتباسـط، .. بـكلِّ هـذا «العشـم»، عـلى هـذا النحـو وبهـذه الطريقـة، خُلقـت أمامنـا ملاييـن النصـوص، وآلاف مؤلّفـة مـن الكتـب الـتي كتبـت عـلى عجالـة بسـبب ضيـق الوقـت وضعـف خطـوط الإنترنـت، كتـب لـم تحـظ بفرصـة لإعـادة النّظـر أو المراجعـة أو الإضافـة أو الحـذف أو التعديـل، أو حـتّى التدقيـق اللغـوي، تراكمـت يومـاً بعـد يـوم، وشـهراً بعـد شـهر، وسـنة بعـد سـنة، لتنتـج لنـا المشـهد الـذي نحيـاه اليـوم عربيـاً، المشـهد الـذي يـرى المتفائلـون أنَّـه: «حِـراك» حقيقـي و«معـترك» مطلـوب لا بـدّ منـه لغربلـة «الجيِّـد» مـن «الـرّديء»، فيمـا يـرى المتشـائمون أنّـه: خلـط «الحابـل» بـ«النّابـل»، وأخـرج دفاتـر «خواطـر المراهقـين» مـن تحـت «وسـائدهم» فصـارت كتبـاً تُطبـع ليقرأهـا النـاس.

> لم تعد المواهب الحقيقية اليوم تتكوَّن على نيران هذا الإيقاع البطيء والمملّ الذي كان سائدًا قبل عشرين عامًا، صار لكلّ من يقول عن نفسه إنّه شاعر أو كاتب أو روائيّ أو ناقد، صفحاته الخاصّة على مواقع التواصل الاجتماعي

عـشرون عامـاً صنعـت هـذا الفـارق الكبـير بـين المشـهدين المختلفـين يـا صاحـبي؛ عـن يسـاري صـورتي وأنـا ابـن السَّـابعة عـشرة أهـرول إلى بائـع الجرائـد عـلى الرَّصيـف المقابـل لبوّابـة مدرسـتي الثانويـة، أنحـني لأتنـاول مجلـة «الشِّـعر» المصريـة الفصليـة، لأقلِّـب صفحاتهـا متلهّفـاً باحثًـا عـن اسـمي ضمـن محتوياتهـا، وحـين لا أجـده، أفتـح آخـر صفحتـين مـن المجلـة لأبحـث عـن اسـمي في بـاب «البريـد»، كان الأمر يسـتغرق شـهورًا مـن الصـبر والانتظـار، أرسـل القصيـدة بالبريـد العـادي - أيـام لـم يكـن هنـاك غـيره - وأنتظـر.. عـددًا بعـد عـدد، أكـون كتبـت جديـدًا، وراجعـت قديمًـا، وأعـدّت النّظـر مـن جديـد فيمـا كنـت قـد تيقّنـت مـن انتهـائي منـه، وقـرأت مـا لـم أكـن قرأتـه، وشـعرت بـكلِّ نأمـة اختـلاف أو تطـوّر في تفكـيري تبعـاً لـكلِّ قـراءة وكلِّ اطّـلاع، وعـن يميـني صـورتي اليـوم؛ كسـولاً في القـراءة والمتابعـة، لـم أعـد متلهِّفـاً إلى كتـاب جديـد أو عمـل أدبيّ ذاع صيتـه، صـار جسـدي أبطـأ مـن ذي قبـل، أو ربّمـا الإيقـاع الزمـني هـو الـذي صـار أبطـأ، صرت - مثـلي مثـل غـيري - أرسـل قصائـدي بالبريـد الإلكـتروني إلى هـذه الدوريـة الثقافيـة أو ذلـك الموقـع الأدبي، لتنـشر ربّمـا بعـد سـاعات قلائـل، فـارق ليـس فقـط كبـيراً، بـل مرعبـاً، يجعلـني بالفعـل أتخـوّف مـن الفكـرة، فكـرة السُّـهولة الـتي أحمـد اللـه الآن أنّـني لـم أعشـها في بدايـاتي ومراهقـتي مـع الكتابـة، مـاذا لـو كان الأمـر حينهـا بهـذه السّـهولة الـتي نراهـا اليـوم ؟! كـم مـن النصـوص وكـم مـن القصائـد الـتي كنـت سـأتسرع في نشرهـا تحـت إغـواء التواجـد والظهـور، لأرجـع - فيمـا بعـد - أتـبرأ منهـا تـبرّأ الأب مـن ابـن السّـفاح، أتخـلّى عنهـا هكـذا، واصفـاً إياهـا بأنّهـا «بدايـات لا تعـبّر عـنّي، لأنّ صـوتي لـم يكـن قـد تشـكّل بعـد»، العبـارة ذاتهـا الـتي أعـرف جيّـدًا أنَّـني سأسـمعها تـتردّد كثـيرًا في القـادم مـن الأعـوام.

حاول معي أن تتأمّل الصّورتين جيّداً، من المؤكّد أنّك ستدرك أين تكمن الفوارق الموجعة بينهما، ستستغرب الصّبر الذي كنّا مجبرين عليه قبل عشرين عاماً، حين لم يكن أمامنا لنشر نصوصنا وقصائدنا وكتاباتنا سوى الصّفحات الثّقافية بالصّحف أو الدّوريات الأدبية العربية، تلك التي لم يكن لها وجود حقيقي إلا بوجودها بين أيادينا في صورة ورقية مطبوعة، حيث لم يكن حينها من إنترنت ولا من يحزنون، ربّما هذا تحديداً ما علّمنا الفرح برؤية أسمائنا مطبوعة بحروف سوداء على ورق مجلّة أدبية أو صحيفة يتداولها الناس، الفرح بفكرة أنَّ نصّك يُقرأ من قبل آخرين لا تعرفهم ولم تقابلهم من قبل، اليوم لم يعد لأمر الحروف المطبوعة كبير شأن[٢]، ولم يعد الإيقاع بطيئًا، صار كل شيء أسرع، الأسماء التي تلمع بسرعة صارت تنطفئ بسرعة، والكتب التي تحقّق شهرة وانتشارًا، سرعان ما يخبو بريقها أمام شهرة وانتشار عناوين أخر، وهكذا دواليك؛ شُهب تصعد.. شُهب تحترق.

ربّما كان هذا الإيقاع البطيء الذي كبرنا تحت ظلّه قبل عشرين عاماً هو السّبب الرئيس في وجود المجاز بوفرة في كتاباتنا حتى اليوم، وغيابه عن كتابات عديدة ولد أصحابها ونشأوا في ظلّ وجود الإنترنت، المجاز بوصفه الستار الذي يتخفّى خلفه غير المتوقع، المجهول الذي لا يبين بسهولة، المجاز الذي صنعته على نار هادئة علامات الاستفهام التي لطالما شغلت عقولنا الصغيرة، مؤكد أنّ الخيال هو الابن البكر للإيقاع البطيء الذي ولدنا وعشنا سنواتنا الأولى في كنفه، لا أتحدّث هنا عن فارق تكنولوجي أو ثورة اتصالات، ولست أقارن بين زمن الجدب وزمن الوفرة، بل أتحدّث بالأحرى عن حلمي الشّخصي حين أشعر بالإنهاك من كلّ هذا الضجيج المحيط بي، حلمي البسيط المتقشّف بالعيش في كوخ فقير على ضفّة نهر في غابة ما، حيث لا أرى شيئاً في الليل سوى النّجوم ترصّع السّماء، ولا أسمع سوى خرير الماء ينساب في الجوار، وصوت عصفور يغرّد أو هسيس حشرات الليل، وأنا أحتمي في كوخي من حيوانات الغابة وزواحفها بصحبة كتاب تهرّأت أوراقه من كثرة القراءة، أقرأ سطوره على ضوء نيران مشتعلة في مدفأة صغيرة، أحرق فيها ما جمعته نهاراً من أغصان الشجر الجافّة، لكنّني - ونكاية في حلمي الخيالي - سرعان ما أخرج من حلمي الخاطف على صوت رنين هاتفي المحمول، أو صوت مفاجئ لسيارة مسرعة تعبر الطريق في الخارج، فأرجع إلى واقعي السريع لأغرق فيه، أعدو خلفه لاهثاً كي لا تداهمني عقارب وقته فأكون من الخاسرين.

> علّمنا الإيقاع البطيء قبل عشرين عامًا التأنّي في إصدار الأحكام، وعدم التسرّع في الفهم الخاطئ للأمور، وعلّمنا الحرص على فرادة الكلمة التي نكتبها

ربّما علّمنا الإيقاع البطيء قبل عشرين عامًا التأنّي في إصدار الأحكام، وعدم التسرّع في الفهم الخاطئ للأمور، صحيح كان الإيقاع بطيئًا، إلا أنه

٢- كي نؤرشف كتاباتنا قبل ظهور الإنترنت، كنّا نقص الصفحات من المجلة أو الصحيفة لنلصقها على ورق أبيض، ونؤرخها مرتّبة حسب تواريخ النشر، ثم نحفظها في دفاتر وملفات ذات أغلفة سميكة، كأنّنا نحتفظ بجثث نصوصنا الأصلية محنّطة لتقاوم عوامل الزمن، الآن تولى السيد "جوجل" المهمة عن جدارة، بعدما صار لكلّ مجلّة أو صحيفة أرشيفها الإلكتروني على شبكة الإنترنت.

علّمنا الحرص على فرادة الكلمة التي نكتبها، على خصوصيتها في القالب الذي نخرجها من خلاله، شعرًا كان أو سردًا أو نقدًا، عوّدنا هذا الإيقاع البطيء أيضاً على أن نكون متشكّكين في كلِّ شيء من حولنا، حتى فيما نكتبه، وأن نمنحه الوقت الكافي كي يتشكّل ويتكوّن ويختمر بداخلنا، لم تكن أصابعنا التي تكتب القصائد على ورق مسطّر بحروف منمّقة، تعرف أنّه سيأتي عليها يوم ستراقص فيه فوق أزرار لوحة مفاتيح تابعة لأجهزة الكمبيوتر، كانت الكتابة بالنسبة إلينا - وباختصار - «أصابع ملوّثة بالحبر»، وأوراق عديدة «ممزقة أو مكرمشة» تملأ سلّة المهملات أسفل مكاتب دراستنا، بعدما أخطأنا في كتابة كلمة، أو بعدما سهينا عن كتابة سطر في القصيدة، فاختل الإيقاع، لنعيد الكتابة من جديد، بصبر عنيد نسخنا قصائدنا ونصوصنا، صوّرناها لدى أصحاب المكتبات لنصنع منها نسخاً لأصدقائنا وأحبّتنا، ولنرسلها إلى المجلات والدوريات الثقافية، وعلى هذا النحو؛ جرّبنا في الكتابة بما يكفي حتى تفرّقت بنا السُبل، منّا من ربح.. ومنّا من خسر، لكنّنا ما زلنا كما كنّا، مؤمنون بأنّنا عابرو سُبل، سرعان ما سيختفون عند أوّل منحنى للطّريق، ولذلك يتنافس الحقيقيون منّا في ترك أثر ولو بسيط، كي يتمكّن من رؤيته أحد ممّن سيأتي بعدنا.

> كان المثال الأنجح والأكثر تأثيراً حينذاك هو موقع «جهة الشعر» الذي أنشأه الشّاعر البحريني قاسم حداد، وشكّل حينها أرشيفاً إلكترونياً متفرّداً لجديد الشّعر العربيّ

اليوم، أومن أنَّ هناك من هم على شاكلة الصّورة الأولى؛ أبناء الإيقاع البطيء، حاملو فضيلة التأنّي، أعرف هذا وأكاد أكون موقنًا منه، لكن هناك أيضًا من لا يعوّلون على شيء، فهم أبناء هذا الإيقاع السّريع المليء بالضّجيج الذي يصمُّ الآذان، فترة طويلة مرّت وأنا أتأمّل الصورتين ذاتهما وأشعر بعلامات الاستفهام تتخبّط من جديد في رأسي جيئة وذهابًا، ليس انحيازًا إلى صورة منهما على حساب أخرى، بقدر ما هي مساءلة للاختلافات التي عشناها قبل عدّة سنوات عمّا نحياه اليوم من راهن ثقافي عربي مليء بالعوار والنقصان، كأنّه حُكم علينا أن نحيا أزمنة التردّي على جميع المستويات في أسوأ صورها عربيًا، الحالة السياسية التي نشهدها اليوم عربياً كفيلة بتقديم الأدلة الكافية على هذا التردّي، في ظل هذه الهزائم المتكرّرة للحالة السياسية يصبح الحديث عن قضية ثقافية مثل التي نتحدّث عنها الآن ترفًا غير مسموح به، وهو ما لا أستطيع إنكاره، فكيف لنا الحديث عن مصير الشّعر العربي في أزمنة تشهد فيها المنطقة العربية بأسرها تلك التغيرات الجذرية المزلزلة؟

ما أستطيع قوله اليوم دون مواربة: ثمّة خفَّة مرعبة - لا أستطيع أن أعلن تعاطفي معها - في العلاقة بين الكاتب وكتابته، ثمّة تسرُّع كنت أتمنَّى أن يُصاب - ولو قليلًا - بالعطب، كي يأخذ أصحابه بعضًا من الرّاحة ليعيدوا النّظر فيما كتبوه، النّجومية حجاب كبير، النجومية سيّئة السّمعة على الدّوام، ربّما لهذا السبب صرت أسمع من وقت إلى آخر من يصرخ في الآخرين: «هذا ما جناه الـ «Like» عليّ.. وما جنيت على أحد»، صارت



التجارب الكتابية تخرج لتمرّ مرور الكرام، وصرت أرى من يندهش من أن كتابته لم تخلّف في الآخرين أثرًا، فأجدني أردّد - بيني وبين في نفسي -: «وكيف تريد لكتابة لم تُنكّل بكاتبها.. أن تُنكّل بقارئها يا غشيم»؟!

كتابات كثيرة اليوم صارت هكذا، تخرج إلى النور مكلّلة بثقّة لا تهتز في النّفس، ثقة يقينية تجعلني أتحسّس مسدس وساوسي العديدة، أتفقّد زناده متهيّئاً لأيّة حركة غدر أو ضحك على الذقون، صرت أكثر تشكّكاً وأكثر بُخلاً في السّماح بالمزيد من الوقت لقراءة عمل ما لم يجذبني منذ الصّفحات الأولى، ربّما صرت أسرع في إصدار الأحكام عن ذي قبل، أو ربّما كان العيب فيَّ وليس فيما أقرأ، فالذّات الإنسانية مملوءة هي الأخرى بالأمراض والهواجس والظنون، ونحن في النهاية بشر، لنا قدرة على التحمّل، إن تخطّيناها.. أصابتنا في مقتل.

قبل أحد عشر عاماً من الآن، وتحديداً في العام 2004 غادرت مصر إلى بلجيكا، واكتشفت أنّ لديّ من الوقت ما يفيض عن الحاجة، فبدأت في تأسيس موقع إلكتروني لقصيدة النّثر المصرية، وحينها، لم يكن هناك انتشار حقيقي لفكرة المواقع الثقافية العربية على شبكة الإنترنت، كان المثال الأنجح والأكثر تأثيراً حينذاك هو موقع «جهة الشعر»[٣] الذي أنشأه الشّاعر البحريني قاسم حداد[٤]، وشكّل حينها أرشيفاً إلكترونياً متفرّداً لجديد الشّعر العربيّ، وعلى هذا النّحو رغبت في أرشفة الشّعر المصري الجديد إلكترونياً، خاصة وأنّ هناك الكثير من المجموعات الشّعرية التي كانت تصدر وقتها قد نفدت ولم تعد متاحة أمام القرّاء، ولفت الموقع نظر الكثيرين من المتابعين العرب خصوصاً إلى أصوات الشّعر المصري الجديدة، وأغلبها من جيل التسعينيّات، تعاملي اليومي مع هذا الموقع البسيط ولمدة عامين جعلني أكتشف التأثير الحقيقي الذي لعبه الإنترنت في الحالة الثقافية العربية خلال السّنوات العشر الأخيرة، فبعد أن كانت القصائد أو النّصوص تأخذ فترة في النّشر محكومة بتوقيت صدور الدورية الثقافية أو المجلة الأدبية، صار الأمر في حالة الإنترنت أسرع وأكثر سهولة، وزاد الأمر سوءاً مع انتشار مواقع التواصل الاجتماعي وتعملقها على الشبكة العنكبوتية، والتي سهّلت بدورها من الأمر وبسّطته إلى الحدود الدنيا من الجهد أو الانتظار أو التأنّي: اكتب ما تريد وانشر ما تشاء واسمع الآراء والانتقادات، واحظ بالـ «Like» والـ «Share»، ونم فرحاً سعيداً.

> حان الوقت لنبدأ في دراسة التأثيرات التي خلّفتها الثورة التكنولوجية لوسائل التواصل الحديثة على إنتاجنا الأدبي في السنوات العشرين الماضية

كان هدفي الأساسي من الموقع الإلكتروني آنذاك هو إتاحة جديد الشّعر المصري إلكترونياً على شبكة الإنترنت، وتخطّي العديد من مشكلات توزيع الكتاب الورقيّ في العالم العربي التي نعرفها جميعاً، تلك المنظومة

٣- http://www.jehat.com
٤- http://www.qhaddad.com

التي لا أعرف لماذا لا تزال معقّدة، رغم مزاعم التعاون الثقافي المستمر بين البلدان العربية، فحين زرت الجزائر في العام 2009 والمغرب في 2013 وحتى بعض بلدان الخليج العربي كالبحرين في 2009 والإمارات في 2015، اكتشفت تعطّش المثقفين العرب إلى الكتاب الصّادر في لبنان أو مصر أو العراق أو سوريا، تعطّشنا نفسه في القاهرة إلى كتب تصدر في الجزائر أو المغرب أو تونس أو بلدان الخليج العربية، وفي هذا الإطار استطاع الموقع على بساطته أن يصل بالشُّعراء المصريين الجدد إلى قرّاء البلدان العربية، وحقق حضوراً لم أكن أتوقّعه أو أحلم به لكتبهم وأعمالهم غير المتاحة ورقيًا، لا في هذه البلدان ولا حتى في القاهرة!

مع مرور الأعوام، بدأت رقعة انتشار المواقع الإلكترونية الثقافية والأدبية تزداد في العالم العربي، وصار للعديد من الدوريات الثقافية والأدبية والصحف مواقعها الخاصة على الشبكة العنكبوتية، ما أتاحها أمام القراء العرب من المحيط إلى الخليج في صور إلكترونية بدأت تسحب البساط من تحت أقدام النسخ الورقية، أزال الإنترنت الكثير من العقبات التي كانت تحول قديماً دون توزيع دوريات ثقافية وأدبية ذات شأن في جميع البلدان العربية، متخطّية في ذلك الكثير من الرّقابات العربية التي كانت تمنع بعضها أحياناً، هذه التغيرات السريعة التي نتجت عن تسيِّد الإنترنت قدّمت إلينا العديد من المساوئ والحسنات جنبًا إلى جنب في المشهد الثقافي العربي الراهن، صحيح أن المواقع الإلكترونية الثقافية أظهرت حسًّا أكثر ليبرالية في التعامل مع النصوص التي تقوم بنشرها، إلا أنّها في المقابل انفتحت على ظواهر كتابية لم تكن لتظهر لولا وجود الإنترنت، مثل ما عرف قبل عدّة سنوات بظاهرة «كُتَّاب المدوَّنات»، والتي شكّلت نوعًا كتابيًا جديدًا يخلط ويمزج بين الفنون الكتابية في مزيج غير مسبوق، في صور عدّة من الحكي والشِّعر والسّرد والسخرية وخلط اللغة العربية الفصيحة باللهجات العامية المحلية، لتجد نفسك حائراً في تصنيف مواهب من كتبوها من شبّان وشابات في مقتبل أعمارهم، شجّعت هذه الكتابات مع انتشارها ونجاحها كتَّابها على أن يصدروها في صورة كتب مطبوعة، لتنتج لنا مستوى مختلفا ومغايرا من الكتابة التي لم نكن لنشهدها إلا في وجود الإنترنت!

في ظلّ هذا الزّحام الإلكتروني والورقي والمرئي والمسموع، وفي ظلِّ كلِّ هذه المتغيرات السياسية والاجتماعية التي تعصف ببلدان العالم العربي اليوم، نجد أنّ معدّلات القراءة التي كانت في حالة يُرثى لها قبل عدّة سنوات، صارت تتحسّن في ظلّ وجود الإنترنت بحسب كثير من الإحصائيات العربية، ودون الدّخول في مناقشة طبيعة أو نوعية هذا التحسّن القرائي من النّاحيتين الكمّية والكيفيّة، أرى أنه حان الوقت لنبدأ في دراسة التأثيرات التي خلّفتها الثورة التكنولوجية لوسائل التواصل الحديثة على إنتاجنا الأدبي في السنوات العشرين الماضية، ربّما حينها نعرف السّر في ازدياد نسبة تسطيح الوعي التي نحياها اليوم في بلداننا العربية.. أدبياً وثقافياً وفنياً ومجتمعياً!



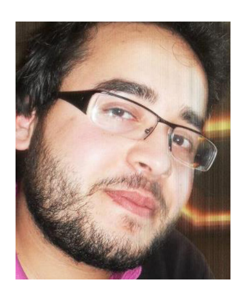
الجدل الإسلامي- المسيحي في الفضاء الإلكتروني: "شبكة ابن مريم الإسلاميّة" أنموذجًا*

نُحاول في هذا المقال المُوجز، دراسة بعض تجلّيات الدعوة الإسلاميّة في الفضاء الإلكتروني من خلال موقع إسلامي سُنّي مُختصّ في الجدل الإسلامي- المسيحي، وهو موقع "شبكة ابن مريم الإسلاميّة". وقد وقع اختيارنَا على هذه الشبكة الدّعويّة إثر تصفّحنا لمجموعة من المواقع التي وجدنا أنّها تتوزّع على محاور كُبرى مُتنوّعة أمكن لنا حصرها في ثلاث مجموعات كُبرى كالتّالي (يمكن أن يهتمّ الموقع الواحد بأكثر من محور):

- **المجموعة الأولى:** مواقع تُعنى بالفقه والإفتاء في شؤون المسلم المعاصر في مختلف تفاصيل حياته اليوميّة، أو مواقع الإسلام المعيش- السيّار.

- **المجموعة الثانية:** مواقع تُعنى بالاستقطاب الأيديولوجي، وهو استقطابٌ على درجاتٍ من التّفاوت والتنوّع الفِرقي والعقائدي (بدءًا بجماعة الدعوة والتّبليغ مرورًا بحركات الإسلام السّياسي وصولًا إلى التيّارات الجهاديّة المحظورة دوليًا)، أو مواقع الإسلام الدّعوي.

- **المجموعة الثالثة:** مواقع تضطلع بالرّدود على الشّبهات، وهي مواقع ذات طابع جدالي- دفاعي، موجهة أساسًا إلى أتباع الفرق والأديان الأخرى التي تقع خارج المؤسّسة الرّسميّة السُّنيّة. (الشيعة، البهائيّة، الأحمديّة، الصوفيّة، المسيحيّة ...)، وقد وسمناها بمواقع الإسلام الدّفاعي.



بقلم: ياسين عاشور
باحث تونسي

ويقع موقع "شبكة ابن مريم الإسلاميّة" في نقطة تقاطع بين المجموعتين الثانيّة والثالثة، فهو موقع دفاعيّ بامتياز، ذلك أنّه يضطلع بالردّ على "الشّبهات" المسيحيّة حول الإسلام، ويهتمّ بتقويض العقيدة المسيحيّة من أساسهَا، ومن ثمَّ يستقطب المسيحيين بدعوتهم إلى الإسلام بعد هدم عقائدهم.

* www.ebnmaryam.com

وقد اتّبعنا منهج عرض مكوّنات الموقع عرضًا تحليليًا نقديًا بشكل موجز ومكثّف:

١. عنوان الموقع:

إنّ للعنوان "شبكة ابن مريم الإسلاميّة عن المسيح الحقّ" في بحثنا هذا أهميّة كُبرى، إذ يُمثّل العتبة الأولى التي تُولجنا إلى استراتيجيّة الموقع وأهدافه، فهو عنوانٌ مشحونٌ بالدّلالات، ويُمكننا تفكيكُه على النحو التّالي:

إنّ هذا العنوان ذُو طابع حجاجيّ جداليّ، واختيارهُ يُفصحُ عن توجّه مُعيّنٍ، وفيه نفيٌ للآخر الضّالّ وتشريع للذات الناجيّة.

فعبارة "ابن مريم" المأخوذة من الرّافد القرآني، تُقابلُ صفة "ابن الله" الشائعة في أدبيّات المسيحيين وأسفارهم المقدّسة، إذ ينفي هذا الجزء من عنوان الموقع الصّفة الإلهيّة عن المسيح ليُؤكّد بشريّته.

و عبارة "المسيح الحقّ" تنمّ عن اقتناع أصحاب الموقع بانفرادهم بالحقيقة المطلقة التي لا تقبلُ الردَّ، أي أنّ المسيح كما يتمثّله المسلمون هو المسيح الحقّ، أمّا المسيح الذي يتمثّلُه المسيحيون فهو مسيحٌ مُزيّفٌ. ويُردُّ هذا النّزوع إلى أسلمة "المسيح" والأنبياء بصفة عامة إلى الرّافد القرآني وإلى عديد الأخبار المنسوبة إلى محمّد، مثل حديث: -أنا أولى الناس بعيسى ابن مريم في الدنيا والآخرة- (صحيح مسلم، كتاب الفضائل، باب فضائل عيسى عليه السلام).

عنوان الموقع ذُو طابعٍ حجاجيّ جداليّ، واختيارهُ يُفصحُ عن توجّه مُعيّنٍ، وفيه نفيٌ للآخر الضّال وتشريع للذات الناجيّة

٢. أقسام الموقع الرّئيسة:

تتضمّنُ الصفحة الرّئيسية عنوانَ الموقع، وقائمة أقسامه ومواضيعه، كما تتوزّع فيها مجموعة مقالات مختارة، وأحدث المواضيع، وبعض العناوين والفيديوهات التي تجلب الانتباه وتشدّ زوار الموقع.

أ- قسم "منتدى الحوار":

يتميّز مُنتدى الحوار التّابع لشبكة ابن مريم، بكونه يحمل عنوانًا فرعيًا آخر غير عنوان الشّبكة، وهو "منتديات أتباع المرسلين - لا نُفَرِّق بَيْن أحدٍ من رُسُلِه-: أسود الإسلام ورجال الدعوة"، وهذا المنتدى مخصّص للجدل والمناظرة ومواجهة المسيحيين والمتنصّرين الجدد وأصحاب الشبهات. وكما يُفصح عنه عنوانه، فإنّ هذا المنتدى ينخرط في ثنائيّة تقويض الآخر وتشريع الذات والمنافحة عنها.

ب- قسم "نصرانيّات":

وهذا القسم يحتوي أبوابًا فرعيّةً تختصّ كلّها بتقويض العقائد

المسـيحيّة:
- "حقائق حول الأناجيل"
- "حقائق حول المسيح بالأناجيل"
- "حقائق حول الفداء والصّلب"
- "مقالات منوّعة حول النصرانيّة"

يهتـمّ أصحـابُ الموقـع مـن خـلال هـذه الأبـواب بنقـد العقائد المسيحيّة نقـدًا غـير علمـيّ، بـل هـو نقـدٌ منحـازٌ يتغيّـا تقويض أركان المسـيحيّة بشـتّى الحجـج، فضـلًا عـن المُغالطـات التّاريخيّـة والمنطقيّـة والتأويليّـة الـتي يعتمدها كتّـاب الموقـع في سـبيل تثبيـت مقالاتهـم.

ج- قسم "كشف الشبهات عن الإسلام العظيم":
ويحتـوي هـذا القسـم بـدوره أبوابًـا فرعيّـة تختـصّ كلّهـا بالدّفـاع عـن الإسـلام في مواجهـة الشّـبهات الـتي يُثيرهـا الآخـر المُختلـف:
- "شبهات حول القرآن الكريم"
- "شبهات حول الرّسول صلّى الله عليه وسلّمَ"
- "شبهات حول السُّنّة المُطهّرة"
- "شبهات مُنوّعة"

يضطلـع أصحـاب الموقـع مـن خـلال أبـواب هـذا القسـم بـدور دفاعـيّ أبولوجـيّ للمنافحـة عـن مرتكـزات الإسـلام وسـدّ ثغراتـه بإيجـاد مخـارج وحلـول وتوفيقات يمكـن أن نصفهـا بكونهـا ترميقيّـة، وهـي ردود لا تخـرج عـن الخـطّ الـذي رسـمه علمـاء الإسـلام القدامـى في أدبياتهـم، إذ قامـوا بإيجـاد حلـول ومخـارج لمعضـلات حقيقيّـة تحـوم حـول النـصّ القـرآني والحديـث النبـوي وشـخص الرّسـول، ووضعـوا علومًـا منفردةً لردّ الشـبهات الممكنـة، كعلـوم القـرآن (الناسـخ والمنسـوخ، أسـباب الـنزول، ...) وعلـوم الحديـث، وأدبيـات السـيرة.

يضطلع أصحاب الموقع بدور دفاعيّ أبولوجيّ للمنافحة عن مرتكزات الإسلام وسدّ ثغراته بإيجاد مخارج وحلول وتوفيقات يمكن أن نصفها بكونها ترميقيّة

د. قسم "الإعجاز العلمي":
يُعـنى أصحـاب الموقـع في هـذا القسـم بالدّفـاع عـن الإسـلام مـن منطلـق إعجـازيّ مُعـاصر، وهـو منطلـق الإعجـاز العلمـيّ، الـذي صـار صناعـة إسـلاميّة معـاصرة ازدهـرت في العقـود الأخـيرة، صناعـة ازدهـرت في ظـلّ العجـز العلمـي الـذي يعيشـه المسـلمون، حيـث يدّعـي أصحـاب الموقـع أنّ القـرآن والأحاديـث المنسـوبة إلى النّبـي تحتـوي معجـزات علميّـة لـم يكتشـفها العلـم إلّا مُؤخّـرًا، لكـنّ النّاظـر المتفحّـص للمعجـزات المزعومـة يمكـن أن يكتشـف وهنهـا بسـهولة، إذ هـي قائمـة عـلى التلفيـق والوضـع والتأويـل المتعسّـف لآي القـرآن في سـبيل إثبـات مصدريّتـه الإلهيّـة.

هـ. قسم "كيف أسلم هؤلاء":
وهـو قسـم يحتـوي شـهادات وقصصًـا عـن أشـخاص أسـلموا، ذلـك أنَّ أصحـاب الموقـع ينتـصرون بتلـك الشّـهادات والقصـص (بعضهـا مختلـق

وموضـوع). وهـذه الآليّـة يعتمدهـا جميـع المنافحـين عـن العقائـد مـن مختلف الفـرق والمذاهــب والأديــان، إذ يُعتــبرُ كلّ شــخصٍ دخــل الإســلام انتصــارًا للدّيـن. بالرّغـم مـن أنّ النـصّ القـرآني نفسـه لا يأخـذ في الاعتبـار القلّـة والكـثرة مقياسًـا للإيمـان أو للقـوّة.

وقسم "من ثمارهم تعرفونهم":

إن هـذا القسـم مـن الموقـع فضائحـيٌّ بامتيـاز، إذ يعتمـد الفضائحيّـة أو التشـهير بالآخـر وتتبّـع عوراتـه، وعـادةً مـا تكـون تلـك الفضائـح فضائـحَ جنسـيّة لكهنـة وقساوسـة تابعـين لكنائـس مسـيحيّة مختلفـة.

و قـد بُـني عنـوان هـذا القسـم عـلى آيـة وردت في العهـد الجديـد، وهـي - مِـنْ ثِمَارِهِـمْ تَعْرِفُونَهُـمْ. هَـلْ يَجْتَنُـونَ مِـنَ الشَّـوْكِ عِنَبًـا، أَوْ مِـنَ الْحَسَـكِ تِينًـا؟ - (إنجيـل مـتّى، أصحـاح ٧، آيـة ١٦) لـكي يبرهنـوا عـلى بطـلان المسـيحيّة مـن خـلال أفعـال المسـيحيين. وهـذا المنطـق في الانتقـاد والتشـهير فاسـدٌ، إذ كيـف يحكمـون عـلى ديانـةٍ مـن خـلال أفعـال المنتمـين إليهـا؟

وإذا انتهجنـا المنطـق نفسـه وطبّقنـاه عـلى الإسـلام، فسيشـهد هـذا المنطـق ببطـلان الإسـلام أيضًـا، مـن خـلال مـا يفعلـه الكثـير مـن المسـلمين في العالـم، لذلـك فـإنّ هـذه الطريقـة غـير الأخلاقيّـة في انتقـاد المسـيحيّة مـردودةٌ عـلى أصحابهـا.

> ما يميّز الجدل القائم الآن على الشبكة الإلكترونيّة، أنّه جدل غثٌّ وفضائحيٌّ وعدائيٌّ ويخلو من أيّة صفة علميّة

هـذه هـي الأقسـام الرئيسـة لشـبكة ابـن مريـم الإسـلاميّة، كمـا تحتـوي مكتبـة كتـب ومكتبـة مرئيـات ومكتبـة صوتيـات تختـصّ كلّهـا بالمواضيـع الـتي أتينـا عـلى ذكرهـا أعـلاه.

وثمّـة أيضًـا بعـض الأقسـام الناطقـة بالإنجليزيّـة والفرنسـيّة والألمانيّـة والهولنديّـة، ممّـا يبـيّن أنّ الموقـع يسـتهدف غـير العـرب أيضًـا.

تُعـدُّ "شـبكة ابـن مريـم" طـرازًا للمواقـع الإلكترونيّـة الإسـلاميّة ذات البعـد المـزدوج الـذي يجمـع بـين وظيفـتيْ الـردّ على الشّـبهات (ردّ الشّـبهات عـن عقائد الـذّات وتثبيـت شـبهات أخـرى عـلى عقائـد الخصـم) والدعـوة إلى الإسـلام، وتعتمـد اسـتراتيجيّة تقويـض الآخـر وسَـلبِه، حـتّى يتسـنّى التشريـع للـذات وتثبيتهـا بشـتّى وسـائل الهجـوم والانتقـاد والدفـاع والمحاجـة والجـدل. إنّـهُ جـدلٌ يخلـو مـن العلميّـة والحيـاد، بـل يصـل حـدّ التزويـر والتلفيـق وتتبـع فضائـح الخصـم والتشـهير بـه.

وعـلى الرغـم مـن تطـوّر الوسـائط الـتي يُعـرض مـن خلالهـا هـذا الجـدل (الأنترنيـت، المرئيـات، الصوتيـات ...)، فـإنّ مضمونـه يسـتعيد المقـالات الحجاجيّـة والمناظـرات الـتي انطلقـت منـذ زمـن إسـلاميّ مُبكّـرٍ، وقـد اعتـنى المفكّـر التونـسي عبـد المجيـد الـشرفي في أطروحتـه بمعالـم هـذا الجـدل،



وقـال عـن الـرّدود الإسـلاميّة، إنّهـا "تسـتجيب لـضرورات الدفـاع عـن النفـس ودعـم تماسـك البنيـة الاجتماعيـة القائمـة، وتسـتجيب في الآن نفسـه لمقتضيات الحـرب النفسـية ومـا تتطلّبـه مـن زرع بـذور الشـك عنـد الطـرف المقابـل عـلى أمـل حملـه عـلى اختيـار مـا يعتقـد أنـه الحـل الصحيـح والالتحـاق بصـف المدافعـين عـن الحـق والخـير". (عبـد المجيـد الـشرفي، الفكـر الإسـلامي في الـردّ عـلى النّصـارى حـتّى القـرن الرابـع للهجـرة).

لكـنّ مـا يمـيّز الجـدل القائـم الآن عـلى الشـبكة الإلكترونيّـة، أنّـه جـدل غـثٌّ وفضائحـيٌّ وعـدائيٌّ ويخلـو مـن أيّـة صفـة علميّـة إذا مـا قارنّـاهُ بـردود علمـاء المسـلمين القدامـى عـلى شـبهات مسـيحيي شـبه الجزيـرة والشـام والعـراق آنـذاك.

ذلـكَ أنّـه جـدلٌ مُسـتعادٌ بصفـة كاريكاتوريّـة وانفعاليّـة، ردًّا عـلى حمـلات التبشـير الـتي تنشـطُ مـن حـين إلى آخـر مُسـتهدفةً المسـلمين العـرب خاصـةً، ولهـذه الحمـلات مواقـع إلكترونيّـة أيضًـا (انظـر مثـلا موقـع الحـقّ والضـلال، موقـع القمّـص عبـد المسـيح بسـيط، موقـع فريـق اللّاهـوت الدفاعـي ...)، وقنـوات تلفزيونيّـة مُختصّـة في تقويـض الإسـلام مـن أساسـه (انظـر مثـلا قنـاة الحيـاة، وقنـاة المعجـزة، وبرامـج تلفزيونيـة مثـل تلـك الـتي يُقدّمهـا القمّـص الشـهير زكريـا بطـرس، والأخ رشـيد المغـربي..).

و يجـدر بنـا أن نلاحـظَ أنّ الحمـلات التبشـيريّة المسـيحيّة تسـتخدم الأدوات عينهـا، وتسـتبطن البنيـة الذهنيّـة نفسـها الـتي تشـتغل بهـا الحمـلات الإسـلاميّة المُقابلـة.




A FILM BY ALEJANDRO G. IÑÁRRITU
LEONARDO DiCAPRIO TOM HARDY
BLOOD LOST. LIFE FOUND.
THE REVENANT
INSPIRED BY TRUE EVENTS
BASED IN PART ON THE NOVEL BY MICHAEL PUNKE
SCREENPLAY BY MARK L. SMITH & ALEJANDRO G. IÑÁRRITU
DIRECTED BY ALEJANDRO G. IÑÁRRITU
JANUARY 8

"العائد"... فرجة سينمائية مؤلمة ومبهرة



بقلم: حزامة حبايب
كاتبة وروائية فلسطينية

مِن الصعب أن تخرج من تجربة مشاهدة فيلم "ذا ريفنانت" أي "العائد"، كما دخلتها، على الأقل بروحك المستسلمة لدعَةَ الفرجة العابرة؛ فالفيلم الممتدّ على مساحة زمنية تفوق الساعتين ونصف الساعة، ضمن نسيج بصري آية في الحسية، غَمامي الفضاء ومع ذلك بلّوري الإحساس، سلس ومنبسط وفسيح ولا نهائي مشهدياً بقدر ما هو متداخل ومركَّب وعميق شعورياً، ينتزعك من "يقينياتك" المؤقتة. حتى وإن كنتَ "متفرِّجاً" سينمائياً من طراز خاص، بعين ذات مستويات من الرؤية، وقماشة استيعاب وتمثُّل عريضة، فضفاضة، غير قابلة للاندهاش العابر، فإنك سرعان ما تكتشف من اللحظات الأولى للفيلم، حيث هبوب الموت المباغت والمتوحش - بسلاسة مخيفة - أنك أمام تجربة فنية فريدة ومختلفة.

من اسمه، "ذا ريفنانت" The Revenant (أي "العائد") يطرح الفيلم، الذي حقّقه المخرج المكسيكي أليخاندرو غونزاليس إيناريتو تساؤلاً رئيسياً: أي "عودة" تلك التي يتحدث عنها؟ فكلمة Revenant، وفقاً لقاموس أكسفورد، تعني "الشخص الذي يعود خاصةً بعد الموت"، وفي قاموس ميريام ويبستر الإلكتروني، فهو "الشخص الذي يعود بعد الموت أو بعد غياب طويل". وrevenant مشتقة في الأساس من فعل revenir، وهي كلمة فرنسية تعني "يعود". وترتبط العودة في سياقات عدة للكلمة بظهور الشبح أو روح الشخص التي تعود من الموت، مطوِّفة في المكان. أيا كانت طبيعة العودة في الفيلم، سواء أكانت بالمعنى المادي أم الروحي، فإن المعنى التورَوي لـ The Revenant ينسجم وتضاعيف السردية البصرية؛ حيث تعكس العودة في الفيلم كل أشكال الرجوع؛ فالبطل هو "العائد بعد الموت"، وهو "العائد الشبح"، وهو "العائد بعد معاناة"، وهو "العائد بعد غياب قسري". ولا يقتصر الظهور الشبحي في الفيلم على الشخصية الرئيسة، البطل الذي يجسد مفهوم "العودة"، في كل تحولاته الجسدية والنفسية، بل يتعداه إلى عودة أطياف الماضي.

الحكاية وما وراءها

يروي فيلم "ذا ريفنانت" الذي تدور أحداثه في الربع الأول من القرن التاسع عشر في السهول الكبرى في أمريكا على طول سلسلة جبال روكي قصة المغامر الأمريكي هيو غلاس (يجسد دوره باقتدار الممثل ليوناردو دي كابريو)، صائد الحيوانات من أجل فرائها، الذي يضطر فريقه من جامعي الفراء إلى التخلي عنه في البرية الجامحة تحت البرد والثلج والهجمات المرتقبة للسكان الأصليين في المنطقة (الهنود الحُمر) بعد تعرّضه لهجوم شرس من أنثى دب، يجعله شبه عاجز عن الحركة، فيتركه كابتن الفريق في عهدة زميله الانتهازي جون فيتزجيرالد (الذي يجسد دوره باقتدار مدهش الممثل البريطاني توم هاردي) كي يرعاه إلى أن يحين أجله، على أن يدفنه بطريقة "مسيحية" لائقة، وذلك مقابل مكافأة مالية. لكن فيتزجيرالد، مدفوعاً بمزيج من النذالة والعنصرية والكراهية إزاء غلاس وما يمثله من تصالح الكولونيالي الوافد مع ثقافة السكان الأصلية، وهو تصالح أثمر عن ابن أنجبه غلاس من امرأة هندية، يعمد إلى قتل الابن أمام أبيه، قبل أن يَدفن غلاس - شبه الحيّ - في قبر مفتوح، تاركاً إياه للموت المحتم لا محالة.



يطرح الفيلم، الذي حقّقه المخرج المكسيكي أليخاندرو غونزاليس إيناريتو تساؤلاً رئيسياً: أي "عودة" تلك التي يتحدث عنها؟

لكن هيو غلاس ينهض من "موته"، ليخوض رحلة عودة إعجازية، تحفّزه رغبة في الانتقام تكاد تكون إفنائيّة له قبل أي أحد آخر، واضعاً نصب روحه المتماسكة، رغم جسده المتداعي، هدفاً واحداً: قَتْل من قَتَل ابنه، مختبراً في الأثناء كل صنوف المعاناة.

في القراءة الأولى، تبدو ثيمة الفيلم "كليشيهية"؛ تعيد طرح مفهوم الانتقام على طريقة أفلام "الويسترن" التقليدية التي أتخمتنا بها هوليود. لكن يكفي أن يحمل الفيلم توقيع أليخاندرو غونزاليس إيناريتو لنتوقعَ فرجةً من نوع آخر؛ فهذا المخرج المبدع ذو الميول التقدمية، الوافد إلى قلب المال الهوليودّي بثقة الفنان الذي يرفض التنازل عن معاييره الرفيعة، ينجح في اجتراح ملحمة بصرية مذهلة.

بعيداً عن "النزعة الفرونتييرية"

تستند قصة الفيلم جزئياً إلى رواية الكاتب والمؤرخ الأمريكي ريتشارد بونك التي تحمل الاسم ذاته "ذا ريفنانت"، مؤرخاً في كتابه سيرة حياة صائد الفراء الأمريكي هيو غلاس في القرن التاسع عشر. لكن الفيلم، الذي ساهم إيناريتو في صياغة حبكته والسيناريو الخاص به، يأخذ من الرواية الأصلية إطارها العام مفترقاً عنها في الجوهر، أو بالأحرى متنصِّلاً من القيمة الثقافية الأمريكية البحتة التي تحتفي بـ "الفرونتييرزم" Frontierism أو "النزعة الفرونتييرية" Frontier Ethos، التي اقترنت في أحد تعريفاتها "الرومانسية" بـ "سعي الرجل الأبيض في العالم الجديد (أمريكا) إلى استكشاف الأراضي الحدودية واستغلال كنوزها"، في حين أن التعريف الأكثر صدقيةً للنزعة الفرونتييرية هو أنها في واقع الأمر "نزعة توسعية نهبوية"، كما عرّفها المؤرخ الفلسطيني البارز رشيد الخالدي في كتابه "وسطاء الخداع" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر-٢٠١٥) في معرض وصفه النزعة الاستيطانية الإمبريالية.

هذا الاغتراب، في الجوهر، عن الرواية الأصلية، هو الذي يعلي من القيمة الأخلاقية للفيلم، فينأى به عن السقوط في وحل تمجيد ثقافة المستعمر القائمة على الفتك بالآخر واجتثاثه. كأنما أراد إيناريتو، من خلال مقاربته الحساسة للحكاية، أن يجعلنا نواجه جانباً من الماضي المظلم للأبيض المستعمر، من خلال الإمعان في تشويه شخصية فيتزجيرالد الذي يبدي سلوكاً عنصرياً مقززاً إزاء هوك، ابن غلاس نصف الهندي، حدّ أن يعمد إلى قتله بدم بارد أمام أبيه العاجز، وهو تشويه يُعبِّر عنه الفيلم شكلاً ومضموناً، حيث الرثاثة الأخلاقية للشخصية تنعكس رثاثة وتشوُّهاً في الشكل الخارجي لها. هذا الماضي يتبدّى أيضاً في عمليات السلب والنهب التي يقوم بها الأبيض البغيض لمقدرات أهل البلاد الأصليين (من "الهنود الحمر"). وإذا كان الفيلم لا يسعى إلى تغليف السلوك "الوحشي" للهنود الحمر، أو تجميله، في مقارعاتهم ومنازلاتهم القتالية ضد البيض، فإن السردية البصرية في المقابل تؤطر هذا العنف للسكان الأصليين في دائرة الانتقام المبرَّر، أو كرد فعل على فعل أكثر عنفاً ووحشية يرتكبه الرجل الأبيض، الذي يبيد قرى هندية بأكملها، ويشنق رجلاً هندياً مسالماً على غصن شجرة، فقط لأنه من طينة بشرية أخرى.



ولا يكتفي إيناريتو بتبرير فعل القتل الذي يقوم به السكان الأصليون ضد الوافد الأبيض الاستعلائي، بل يمنح قضيتهم لساناً حكيماً؛ فحين يتفاوض زعيم قبيلة أريكارا مع رئيس كتيبة فرنسية للحصول على خيول يستعين بها للبحث عن ابنته المختطفة، يحاول الضابط الفرنسي أن يبخس الصفقة زاعماً أنه أعطاه سلفاً أكثر مما يستحق، فيذكّره زعيم القبيلة الهندية في المقابل بأنهم - أي البيض - نهبوا أراضيهم، هم أهل البلاد الشرعيون، وأنهم مهما أعطوهم أو تنازلوا لهم، فسيظل ذلك شيئا لا يُذكر.

في هذا الطرح، يبدو هيو غلاس، الرجل الأبيض الوحيد تقريباً في الفيلم الأكثر تماهياً مع مأساة السكان الأصليين، وبالتالي الأكثر إنسانية؛ فهو نفسه – رغم بياضه شديد السطوع، ورغم تورّطه في ممارسات الرجل الأبيض – ضحية للثقافة النهبوية العنصرية البيضاء التي قتلت زوجته الهندية ثم ابنه الوحيد منها، وهو لم يكن مجرد زوج أبيض، وإنما مضى أبعد في التماهي مع الثقافة الأصلية من خلال إتقان لغة أهل البلاد.

ورغم كل ما يواجهه غلاس في رحلته الملحمية من معاناة، تمتد إلينا كمشاهدين عبر الشاشة الحية، فإن شخصيته لا تتكفئ على نفسها أو تفقد خاصيتها "النقية" نسبياً، فهو يصادق هندياً في طريق عودته الجحيمية، ويتقاسم وإياه الطعام، كما يقوم الأخير بمعالجة جراحه الملتهبة في جسده شبه المتعفن. كذلك، يعمد غلاس، وهو الأب المكلوم، الساعي إلى الانتقام من قاتل ابنه، إلى إنقاذ فتاة هندية، هي ابنة رجل آخر مكلوم، من براثن "مستعمر" أبيض يحاول اغتصابها، قبل أن يكتشف في النهاية أن الفتاة الهندية التي أنقذها هي ابنة زعيم قبيلة أريكارا، الذي قتل مع محاربيه عدداً كبيراً من رفاقه، وكاد يقتله هو أيضاً في أكثر من مواجهة.

"البعث" من الموت

يشكل صراع هيو غلاس للبقاء جوهر الفيلم وقيمته؛ مواجهاً خلاله الموت والجوع والبرد وقسوة غير مسبوقة؛ فالموت ينتظره على طول قماشة الفيلم، في كلّ كادر مكلّل بالصمت والغمام والثلج الذي تقشعر له الأبدان. وفي كل مرة ينجو فيها من الموت، تنتصب حواسنا خشية وترقباً من الآتي، الأشدّ قسوة وغرائبية. وإذا كان السعي إلى البقاء في البداية له علاقة برغبة غلاس "المشروعة" في الانتقام، فإن رحلة الانتقام لا تلبث أن تتحول في النهاية إلى ما يشبه رحلة كشف للذات، فلا يعود الانتقام هدفاً أو غاية بحدّ ذاته.



هذا الاغتراب، في الجوهر، عن الرواية الأصلية، هو الذي يعلي من القيمة الأخلاقية للفيلم، فينأى به عن السقوط في وحل تمجيد ثقافة المستعمر

منذ افتتاحية الفيلم، نشعر بقلق، يعزِّزه المناخ الضبابي الذي يغلف الصورة، كناية عن الشك. ولا تكاد تمضي لحظات حتى يتعرض رفاق هيو غلاس في معسكرهم إلى هجوم مباغت من محاربي هنود قبيلة أريكارا (أو هنود قبيلة "ري" كما يُعرفون)، في مشاهد صادمة ووحشية للقتل المتبادل من الطرفين. ولعل الجزئيّة ذات المعنى الدلاليّ في مستهل المعركة هي مشهد القتيل الأبيض العاري الذي يرسله الهنود الغزاة إلى المعسكر، في كناية "بلاغية" عميقة عن تجريد الكولونيالي من كرامته قبل ملابسه. وما الضباب الذي يغلف الموت المتواتر، المنفَّذ في مشهدية أقرب ما تكون إلى "خام" أو "عضوية" تماماً بقدر ما هي مصوغة بجمالية توافرت فيها كل عناصر الإدهاش، إلّا دلالة على أن الحقيقة أياً كانت لا يُمكن أن تُرى بوضوح صارخ، رغم الزعم بذلك، وأن الوحشية لا تأتي من طرف واحد ووحيد.

وقد يخالُ المرء بعد هذه الافتتاحية، التي تنجح في إحداث صدمة بصرية ونفسية وتقحمنا - على الفور - في رحلة العذاب، أننا بتنا قادرين على توقع ما هو قادم. لكن، في الحقيقة، لا شيء يعدُّنا أو يحضِّرُنا لما سنرى. فما إن يركن غلاس إلى السلام والأمان النسبي مع ابنه هوك، حتى يتعرض لمواجهة هي الأقسى من نوعها في ما عُرف بـ "مشهد الدب"، المصوغ بسينمائية فذة، وذلك حين تهجم أنثى دب عليه، بينما يقوم بجولة استطلاعية. على مدى أكثر من خمس دقائق سينمائية تطحن أنثى الدب الضخمة غلاس، الذي يبدو في قبضتها كدمية تتحطم، حتى لنشعر أن الهجوم الفتاك ممتد إلى أبد الآبدين. في الأثناء، تُطحَن عظامُنا، ويُنهَش لحمنا فيما نسمع عظام غلاس تطقطق - فعلياً - ولحمه يتمزّع بضراوة. حين ينجح غلاس بصعوبة في قتل "الدبّة"، يهرع رفاقه إليه فيجدون بقايا إنسان ملقى على الأرض. ومع النزف في كل بقعة من جسده المهترئ، وعجزه التام عن الحركة والنطق بفعل تمزُّق حنجرته، يكلف كابتن الفريق فيتزجيرالد بالبقاء إلى جانب غلاس ورعايته إلى أن يموت، وذلك برفقة كل من هوك، الحريص على أن يظل أبوه حياً، وشاب مرتبك يدعى جيم بريدجر، يعطف على الجريح.

في واحد من أكثر المشاهد إيلاماً، ينتهز فيتزجيرالد فرصة وجوده وحيداً مع غلاس، فيحاول أن يقتله خنقاً قبل أن يهجم عليه هوك ليردعه، فيعمد فيتزجيرالد، بدلاً من قتل الأب المحتضر، إلى قتل الابن، تحت بصر أبيه الممدَّد على المحفّة عاجزاً تماماً، حتى عن الصراخ. من الصعب أن نتخيل كيف استعد دي كابريو - النجم الذي ظلمته وسامته في البداية قبل أن تتحول لاحقاً إلى "عارض جانبي"، مبرهناً في السنوات الأخيرة عن



لعل الأكثر إيلاماً وإدهاشاً أننا نسمع صراخ غلاس المدوّي والمحتشِر في صدره دون أن تصدر عنه سوى همهمات، في أداء استثنائي

قدرات تمثيلية لافتة - لهذا المشهد؛ فعيناه تصرخان من الألم والقهر، وجسده ينتفض على الأرض، كأنه يحاول النهوض، فيما يخرج زبد الغيظ والحسرة من فمه، وهو يراقب سكين فيتزجيرالد تمزق أحشاء فلذة روحه على بعد خطوات منه دون أن يكون قادراً، هو الذي حمى صغيره كل هذه السنوات من بطش الأبيض، على إنقاذه. ولعل الأكثر إيلاماً وإدهاشاً أننا نسمع صراخ غلاس المدوّي والمحتشِر في صدره دون أن تصدر عنه سوى همهمات، في أداء استثنائي، يحيلنا إلى العصارة الأصلية لأي عمل سينمائي: الولاء للصورة الحية، ذات الجماليات التعبيرية، واستثمار مفردات لغة الجسد الدلالية في حدها الأقصى، ضمن عبارات وجمل جسدية فياضة بالمعنى وظل المعنى، مقابل انحسار الكلام ضمن الحد الأدنى.

تتم جريمة فيتزجيرالد بعيداً عن أنظار الفتى جيم، الذي يلاحظ، بعد عودته من نهر قريب، اختفاء هوك، فيقول له فيتزجيرالد إن هوك ربما هرب، ويرغمه على ترك غلاس بعد جرّه وإلقائه في قبر مفتوح، زاعماً أنه شاهد مجموعة من الهنود قادمين نحوهم، فينصاع جيم له مرغماً.

يعرف غلاس أنه لا يستطيع أن يموت، لا يجب أن يموت، على الأقل ليس الآن. فيقرّر أن يعيش. يتمدد، في قبره المفتوح، فيما يرتفع بصره إلى أعلى، حيث الأشجار السامقة التي تطال السماء تهتزّ أغصانها بعنف، في مشهد دالّ يستعيد مزاج الصورة الأثيرية للمخرج المقل تيرنس مالك في فيلم "شجرة الحياة". تبدو الأغصان، التي أسلمت ذاتها لعصف الرياح الثلجية، أشبه بأعناق تكاد تنفصل عن أجسادها، وتوشك أن تهوي من علٍ فوق غلاس؛ بيد أن طيف امرأته يناجيه: صوتها المتغلغل في روحه يهمس له بأن الريح قد تهزّ الأغصان بعنف، لكن جذع الشجرة يظل ثابتاً، راسخاً في الأرض. إن غلاس يشبه الشجرة إلى حدّ كبير، فجسده غصن مهشم، متداعٍ، في حين أن روحه الصامدة جذع راسخ ومتين. كما لا تفتأ روح امرأته المحلقة حواليه تحثه بحبّ كي "يتنفَّس".

ويتنفَّس غلاس في قبره المفتوح: حنجرته النازفة تعبّ الهواء القليل بصعوبة، ملتمساً القوة من طيف حبيبته وصوتها، الذي لا يخذله، فيُبعث أخيراً من موته، وينطلق نحو هدفه: الانتقام.

طريق الآلام الطويل

تبدو الرحلة التي يقطعها هو غلاس للانتقام سيزيفية بحق؛ ففي البداية، يزحف من قبره، زحفاً،



بالمعنى الماديّ تماماً. ويواصل الزحف على الأرض الثلجية قبل أن يتمكن من الوقوف بصعوبة، متوكئاً في البداية على عصا كعكاز. ويكون عليه خلال الرحلة أن يتعلم المشي والهرب والنجاة من المباغتات غير السارة؛ يمتص خلالها النخاع من عظام حيوان ميت، ويأكل قطعة كبد نيئة لثور ذبيح، ويفرّ من سهام محاربي قبيلة أريكارا الذين يلاحقونه أكثر من مرة، ويسبح في نهر بارد، ويتفادى عاصفة ثلجية كاسحة، بالاختباء عارياً في بطن حصان ميت بعد تجريف أحشائه الداخلية، كل هذا ضمن مناخ بصري نابض ومشحون.

حين يتخلى غلاس أخيراً عن فكرة الانتقام في الفصل الأخير من رحلة العودة، فإن القدر يتكفّل بالانتقام، على طريقته؛ فبعد معركة ضارية على الثلج بين غلاس وفيتزجيرالد، تشتبك فيها دماؤهما، يتمكن غلاس أخيراً من تطويق الرجل الذي سلبه ابنه، لكنه يعدل عن قتله، ملقياً به في مجرى النهر، ليتلقفه على الضفة الأخرى زعيم قبيلة أريكارا، ويجهز عليه. في هذه اللحظة، نلمس صلحاً ما - وإن مؤقتاً - بين غلاس، الكولونيالي الأبيض، الذي بات أقل كولونيالية، وبين المواطن الأصلي الذي آثر ألا ينتزع حياة الرجل الذي أنقذ ابنته المختطفة. لعل ابن الأرض رأى في غلاس رجلاً ميتاً في الأصل، أو مجرد طيف، لم تعد الحياة تعني له الكثير وقد خسر قيمتها في الأساس؛ بخسارته المرأة التي أحبّ أولاً، ثم خسارته ابنه منها. لم يعد غلاس يستحق أن يُقتل، بالنسبة إلى المحارب الهندي الضروس، فالميت لا يُقتل مرتين.

لا تكتمل هذه المقاربة لفيلم "ريفنانت" دون أن نتناول أحد أهم العناصر فيه، إن لم يكن العنصر الأهم: الصورة. هذه الصورة الثرية، الآسرة، المدهشة، المؤلمة، الصادمة، التي لم تكن لتكون ما هي عليه لولا عدسة المصور السينمائي المكسيكي إيمانويل لوبيسكي، الذي تضافرت عينه الحساسة مع عبقرية رفيق دربه إيناريتو لخلق كنافاه بصرية مبهرة. كل من تابع مسيرة لوبيسكي لا يستطيع إلا أن يتوقف ملياً أمام الكاميرا النوعية التي استثمرها في تجارب سينمائية فريدة مثل فيلم "بيردمان" (٢٠١٤)، مع المخرج إيناريتو، وفيلم "غرافيتي" (٢٠١٣) مع المخرج المكسيكي أيضاً ألفونسو كوارون.

ولعل ظروف تصوير "ذا ريفنانت" تشكّل حكاية ملحمية بحد ذاتها؛ فقد استغرقت العملية قرابة العام، جرجر خلالها إيناريتو طاقم الفيلم، من ممثلين وفنيين وتقنيين، إلى ثلاث دول: كندا، والولايات



رفض المخرج رفضاً قاطعاً أن يتمّ تصوير الفيلم في استوديوهات مغلقة أو في بيئات دافئة أو الاستعانة بثلج صناعيّ

المتحدة، والأرجنتين، بحثاً عما يكفي من الثلوج وقسوة الطبيعة، في مناطق نائية سجلت فيها درجات الحرارة أرقاما تحت الصفر، على نحو عرّض العاملين لكل أنواع المشقات. ورفض إيناريتو رفضاً قاطعاً أن يتمّ تصوير الفيلم في استوديوهات مغلقة أو في بيئات دافئة أو الاستعانة بثلج صناعيّ أو شاشة خضراء يتم تركيب المناظر الطبيعية عليها، هادفاً من وراء ذلك إلى خلق الشعور، بصرياً ونفسياً، بأراض عذراء غير مطروقة بشرياً، وهو ما نجح فيه، حيث أعاد لوبيسكي إنتاج البناء الهندسي للطبيعة landscape architecture، ضمن لوحات فاتنة، راصدة عدسته أوراق الشجر المكسوة بطبقة الجليد، وبلورات الثلج الذائبة، وقطرات الماء المتساقطة، وحفيف الرياح، وتدرّجات الضباب اللالونية، وبخار الأفواه المتكثّف، والمشاعر الطافية على الوجوه، بل وحتى الغوص في نفق الذات البشرية، ضمن إطار بصري شبحيّ في بعض أجزائه. ليس هذا فحسب، بل اتخذ إيناريتو، مع رفيقه لوبيسكي، قراراً بتصوير الفيلم بالكامل في الضوء الطبيعي، ما ضاعف من تحديات الإنتاج.

في لقاء مع مجلة "رولينغ ستون"، يتحدث إيناريتو عن الفيلم قائلاً: "إنه نتيجة قرار غير مسؤول اتخذته". لكنه ليس نادماً على ذلك، مؤكداً أننا في كثير من الأحيان "نحتاج إلى أن نكون سذّجاً، وغير واقعيين".

السينما الجميلة مدينة لهؤلاء المتهورين، الجامحين، غير المسؤولين، السذج وغير الواقعيين على شاكلة إيناريتو.



تأملات في الشغف الإنساني والوجد الصوفي



بقلم: د. كريم أبو حلاوة
أكاديمي وكاتب سوري

ينصرف التفكير الفلسفي في تفسيره لظاهرة الحب إلى مدارس واتجاهات شتّى، إذ يدلّل في إحالته الأولى على الرغبة / الإيروس باعتبار أن الحب واحد من سبل إشباعها، فيما يرى اتجاه آخر أن الحب يتعين بموضوعه، كحب الجار والقريب الذي تحرص عليه التعاليم الدينية بوصفه فضيلة، بينما تنطلق بعض النظريات في تفسيرها لظاهرة الحب من ملاحظة حالة النَقص الوجودي للكينونة ومحاولاتها اللائبة لتدارك هذا النَقص، فمملكة النَحل مكتملة ومنظَمة. أمَا مملكة الإنسان، فناقصة ونسبية، هكذا يستدعي النَقص كماله المشتهى مثلما يحيل الكمال المزعوم على نقيضه الناقص، وسواء أكان الحب فيضاً تقوم به الذات على الأشخاص والموجودات والعالم، من خلال ما اكتنزته من تجارب وخبرات وطاقة وعواطف، سرعان ما يحفر مجراه باتجاه الآخرين، أو كان إرواءً لحاجات جسدية ونفسية وروحية لا تكتمل ولا تتوازن إلا بوجود الآخر القرين والشريك والحبيب، أو جاء كحاجة للعودة إلى المرحلة الجنينية المتخيَلة، حيث الشبع والدفء والأمان واللَعب الذي تؤمنه المرحلة الرَحميَة، مع ما يرتبط بذلك من مفهوم للفردوس المنتظر بعد الموت، فإننا في الحالات جميعها أمام فعاليَة إنسانيَة عليا تميِّز الكائن، وتجعل منه مبدداً للطَاقة بقصدية تتجاوز حفظ الوجود الطبيعي كما تفعل بقية الكائنات الحيَة، صوب قصدية تحمل في أفقها المحتمل والمرغوب ضروباً من المتعة تجمع الجسدي بالروحي، والآني العابر مع السَرمدي الدائم.

والسؤال هو: كيف وبأي معنى يكون الحب عبودية وتخفيضاً للوجود، وكيف وبأية حال يصبح محفزاً ومحرراً وإعلاءً للكائن والوجود؟؟

كيف يكون الحب تخفيضاً للكائن والوجود؟

قد يكون الحب مستعبِداً أو ظاهرة مرضيَة في بعض أنماط حضوره وتجلياته، فتعلَق العبيد بساداتهم وإعجاب الضعيف بالقوي تاريخياً ومحاولاته الظهور مثله عبر تقليده في لباسه أو كلامه أو طريقة عيشه، ما هو إلا تعبير عن الخلل العميق الذي يحكم علاقة الذوات غير المتكافئة، الأمر الذي يدلل على عمق حضور الحرية في الحب لدرجة يصعب فيها الإجابة المقنعة على السؤال التالي: هل الحرية هي نسيج الوجود الإنساني؟ أم أن الحب هو نسيج هذا الوجود كما يعتقد كل من جان بول سارتر وإيريك فروم على التوالي؟

وبالانتقال إلى مستوى آخر من حضور الحب في الحياة الاجتماعية، وأقصد مستوى الأسرة، يتضح للعين الخبيرة أن العلاقة بين النساء والرجال داخل العائلة العربية مختلَة، وتشهد على التبعية الطَوعية أو القسرية التي تسم إشكالية العلاقة مع المرأة؛ فالاستلاب الأيديولوجي الذي تعيشه فئات واسعة من النساء بسبب تمثّلهنَ للثقافة الذكورية وإعادة إنتاجها عبر التربية، تدلل بوضوح على الكيفية الخطيرة التي يتقلص فيها الحب في الأسرة، أو ما يبدو أنه كذلك، ويخفَض من مكانة وفاعلية المرأة وحضورها. ويندرج في هذا المعنى التعلق الشديد لبعض الأهل بأبنائهم، والمشكلة في هذا التعلّق أن الأبناء لا يستطيعون السعي للتخلص منه، كونه يُقدَم باسم الحرص والحب، ما يُفضي إلى حماية زائدة يمارسها الأهل، وعلى الأخص الأم، إزاء هؤلاء فيقومون بأعمالهم، ويفكرون ويقرّرون عنهم ويتدخلون باختياراتهم بدعوى أنهم يعرفون مصلحتهم أكثر منهم، ويخافون عليهم من المعاناة أو الفشل أو احتمالات التجريب، ليكتشفوا فيما بعد، عمق الآثار السلبية التي تركتها هذه الوصاية المفرطة على شخصية الأبناء، إذ يتقدم أقرانهم في النضج النفسي والعقلي بخطى واسعة، ويتفوقون، عبر تحمّلهم للمسؤولية وتعريض أنفسهم لعناء التجربة ونجاحاتها، فيما يبقى أولئك ضمن الأطر والمساحات المخصصة لهم، فيتقلص مجالهم الحيوي وتختصر تجربتهم وتتواضع نتائجها، ويصبحون بالتالي كباراً في عمرهم الزمني، مثل زملائهم، لكنهم أقل حضوراً في العالم وأدنى نضجاً بالمعنيين النفسي والعقلي، أي أن النمط التملُكي والأناني من حب الأهل، أفضى ببساطة إلى إعاقتهم وتراجعهم وتأخير ظهور علامات النَضج عندهم.

كذلك تفعل بنا مختلف أشكال الحب الاستلابي، سواء حدث ذلك تجاه أفكار أو نظريات، أو أيديولوجيات، أو مال وثروة، أو سلع وممتلكات، فبمقدار ما نغرق بها أو نبالغ في الركض لحيازتها، تكبر فيما نصغر، وتتعالى فيما نتلاشى، وننسى أنَ كل هذه الأشياء والأفكار والمعتقدات والمغريات، هي من صنعنا، ويجب أن تكون في رسم ازدهارنا الإنساني، ولا يجب أن نقبل بأن تحوّلنا إلى أشياء مثلها أو لأجلها، فما عزاء من يخسر نفسه ويكسب العالم؟؟

تنطلق بعض النظريات في تفسيرها لظاهرة الحب من ملاحظة حالة النَقص الوجودي للكينونة ومحاولاتها اللائبة لتدارك هذا النَقص

يتجلَى الثمن الكبير لأشكال الخلل السابقة، في هذا التيه الإنساني المليء بالقسوة والخذلان والإحباط وصولاً إلى الشعور بالغربة والاستلاب. ومن موقع رد الفعل على هذا الواقع المحبط، يتحول عدد كبير من البشر إلى الأنانية والتمركز حول الذات وكل ما يعتقدون أنه يحميهم، فيتسلحون، ومن موقع رد الفعل، على قسوة الحياة المفرطة بضروب من الأثرة وحب التملك، وفيما يراكم هؤلاء ما يعتقدون أنه يساعدهم على مواجهة العالم يتحولون إلى كائنات نرجسية لا ترى في الآخر سوى منافس، أو عدو حقيقي أو محتمل، أو في أحسن الحالات شر لا بد من التعامل معه بوصفه أمراً مفروضاً، ولكن ليس من موقع التعاون والحب والتواصل، بل من موقع الإلغاء أو التوجس أو من اعتباره خطراً مستمراً سوف يقاسمهم ما يركضون لتحصيله من نفوذ أو مال أو ملذات، مع أن هذه الأهداف والامتيازات محكومة في المجتمعات الضعيفة بجدلية الندرة والوفرة، فيدخل هؤلاء في مسار صراعي يهدف إلى تنحية الآخر ومنعه من أن يشكّل منافساً محتملاً، لتزداد الأسوار التي تبنيها الذوات الضعيفة حول نفسها مانعة عنها أسباب الازدهار والخروج من الغيتو إلى عالم النور المتسع.

في عالم كهذا، ليس مستغرباً أن يكون الحب الأناني هو الأكثر شيوعاً وانتشاراً بين البشر، وذلك ببساطة لأن تجاوزه باتجاه الحب الذي يفيض من الذوات الأكثر نضجاً تجاه الآخرين والعالم، يتطلب مكونات معرفية ونفسية وجمالية، لا يملكها هؤلاء ولا يستطيعون مطاولتها ولا حتى بخيالهم. وهذا ما يقصده الناس عندما يتحدثون عن الحب بالمعنى السلبي، ويعبرون عن خشيتهم المستمرة

من موقع رد الفعل على هذا الواقع المحبط، يتحول عدد كبير من البشر إلى الأنانية والتمركز حول الذات وكل ما يعتقدون أنه يحميهم

من فشله، هذا فضلاً عن اعتقاد البعض بأنه كذبة كبيرة، أو وهم غير قابل للتعين كما تعلمهم تجاربهم المباشرة في هذا المجال.

والمشكلة هنا، هي أن الفشل في هذا النمط أو المستوى من الحب سرعان ما يدفع بصاحبه إلى اليأس والانتقام من رموز الحياة، لا لأنها ليست جديرة بالسعي والاهتمام، بل لأنه لم يطالها ويتملّكها كما بقية الأشياء. وفي رد الفعل النمطي والمتكرر، إزاء هذا الإخفاق ما يفسر كيف يفقد المحبون بهذا المستوى ثقتهم بالآخرين، ثم سرعان ما تنتقل المسألة إلى حد فقد الثقة بالنفس، فإذا كان الخائب رجلاً فإنه يسعى إلى الانتقام من جميع النساء، ظناً منه أنه ينتقم ممن خذلته، والعكس صحيح أيضاً إذا كانت الخائبة امرأة، إذ سرعان ما تعمم خبرتها المحدودة، وتتكلم عن جميع الرجال بنفس المفردات، انطلاقاً من رد الفعل الدفاعي الذي يستهدف تعويضاً ولو وهمياً، قد يساعد الطرفين على مواجهة أشكال القلق والشعور بالعجز أو الضياع في مواجهة العالم. وما حالات التقشف والكبت التي يهرب إليها بعض هؤلاء، سوى الوجه الآخر للانفلات واستباحة كل ما يمكن استباحته التي يلجأ إليها البعض الآخر لإثبات الذات، لكن هذين النمطين من الاستجابات ليسا سوى اعتراف بالعجز عن بناء علاقات إنسانية مزدهرة تجعلنا أفضل من ذواتنا، وما أشكال التطرف اللفظي أو السلوكي وصولاً إلى الأمراض والعقد النفسية سوى درجات مختلفة تؤشّر على تحوَل الحياة إلى حيز تعويضي واستيهامي بمقدار فقد أصحابها لحوافز العيش الحقيقي والعميق الذي يتطلب فهماً ورؤيا وحساسية مغايرة جذرياً للفهم السابق.

بهذا المعنى، يمكن أن يتحوَل هذا النمط من الحب إلى طاقة سلبية وقوة هدم على المستويين الشخصي والحياتي، بل يمكن أن يتحوَل إلى معاناة وجودية لصيقة بأصحابها، فتنتصر الغيرة والأنانية وحب التملك ورغبة الاستحواذ لدى هؤلاء على أي تطلّع يهدف إلى تجاوز ضيق الأنا صوب الانفتاح على العالم.

الحب المُحرَر

سوى أنَ الحب قد يكون مغايراً لما سبق، وقد يتحول إلى طاقة أثيرية تمدنا بالعديد من مسوغات ومعاني وجودنا العميقة، شريطة أن يكون انتصاراً للحياة ورموزها وتعبيراتها على ما تفعل النصوص الإبداعية في عوالم الأدب والفن والفكر، بل وفي الممارسات اليومية والتفاصيل الصغيرة التي نعلن من خلالها انتماءنا إلى هذا المستوى من الحب من خلال إخلاصنا العميق لما نقوم به، سواء تعلَق ذلك بسقاية الورد أو الماشية أو تأليف قطعة موسيقية أو نص فلسفي، وما بينهما من أشكال لا تحصى من ممارسات نعبر من خلالها عن شغفنا بالحياة، واحتفائنا بكل ما يحيل عليها وعلينا بالتالي.

ولأنّ رهانات البشر وتطلّعهم الدؤوب إلى تحسين شرط وجودهم وتجاوزه، لا تقف عند حد، ولا تتناهى بتجربة فاشلة هنا وناجحة هناك، تمدنا هذه الرهانات الوجودية الكبرى بمحفّزات عميقة، وجدانية ونفسية وحياتية، وبما يكفي من الطاقة اللازمة للاستمرار في الحياة، بل بالطاقة الفائضة لتحسين شروط العيش والارتقاء بها، لتصبح لائقة بنا وبالحياة.

وهنا يحيل الفهم على تلك اللحظة السحرية أو "الخلطة" المؤلفة من الوعي والحب والحرية، وممكنات تفاعلها اللامحدودة، والتي تعِد وتشي بالكثير مما يمكن أن يحدث فيما لو استطاع كل منا اكتشاف وتوليف خلطته الخاصة التي لا تشبه سواها، بفرادتها من جهة، وبقدرتها على التعبير عن أصحابها من جهة ثانية، فكل منا، ومن خلال الدخول في أتون التجربة، أي تجربة الحب، بمسالكها ومسراتها والاحتمالات المتكثرة لما يمكن أن تنطوي عليه من ممكنات، يضفي على هذه الحالة/ اللحظة، فرادته وذوقه الشخصي وخبراته الحياتية وصولاً إلى حسَه الجمالي، ويؤسس لإبداعاته عبر تواصلية وتفاعل خلاق مع الآخر، المعشوق، وهو هنا الحبيبة/ الحبيب، وهذا ما تحدث عنه "هابرماس"



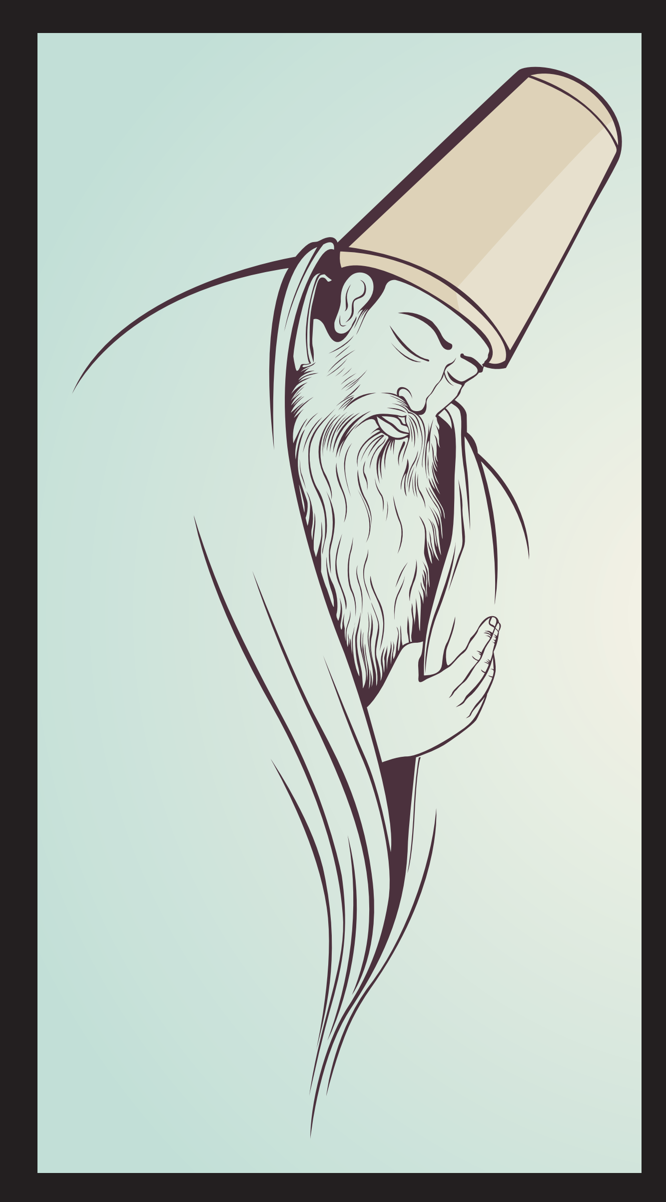
في العقـل التواصـلي. هكـذا نخـرج مـن ضيـق الأنـا أو محدوديتهـا، دون نكرانهـا، إلى فضـاءات أكـثر اتسـاعاً ومناخـات تسـاعدنا عـلى بنـاء تجـارب وحـالات نتجـاوز فيهـا ذواتنـا عـلى مسـتوى الكيـف، إلا أننـا وبمقـدار مـا نعتقـد أننـا نصنعهـا بدأبنـا وشـغفنا، وبمـا نمنحهـا ممَ اكتنزتـه ذواتنـا مـن قيمـة نؤثـر ألا نحتفـظ بهـا لأنفسـنا، تقـوم هـي، أي التجـارب والحـالات، بتعتيقنـا في خـوابي الزمـن، فتجعلنـا كائنـات أكـثر جمـالاً وإقبـالاً عـلى الاغـتراف مـن متـع الدنيـا وملذَاتهـا، حسـيةً كانـت أم روحيـةً، مـع ملاحظـة أن كل منَـا سـوف يغـترف بمـا يتناسـب مـع اتسـاع أو ضيـق وعائـه، أي وبصيغـة أدق اسـتحقاقه وجدارتـه.

هكـذا يصحَ الحكـم المعيـاري عـلى علاقـات الحـب مـن موقـع الأثـر الـذي تتركـه فينـا والتحـولات الـتي تحدثهـا في حياتنـا، واتجـاه وشـدة الأثـر واسـتدامته هـو الأهـم، والحـب بهـذا المعنـى كمـا الثقافـة، وربمـا هـو خلاصتهـا الأعـلى، أي مـا يتبقـى منهـا بعـد أن ننـسى كل مـا قرأنـاه حسـب واحـد مـن التعريفـات الأعمـق للثقافـة، سـوى أن هـذا المعنـى مقـرون بدرجـة اقـتران الحـب بالحريـة، وبمـدى إدراك الوعـي بأهميـة هـذه المتلازمـة الحـاضرة حـتى في غيابهـا.

بين العشق الإلهي والعشق الإنساني

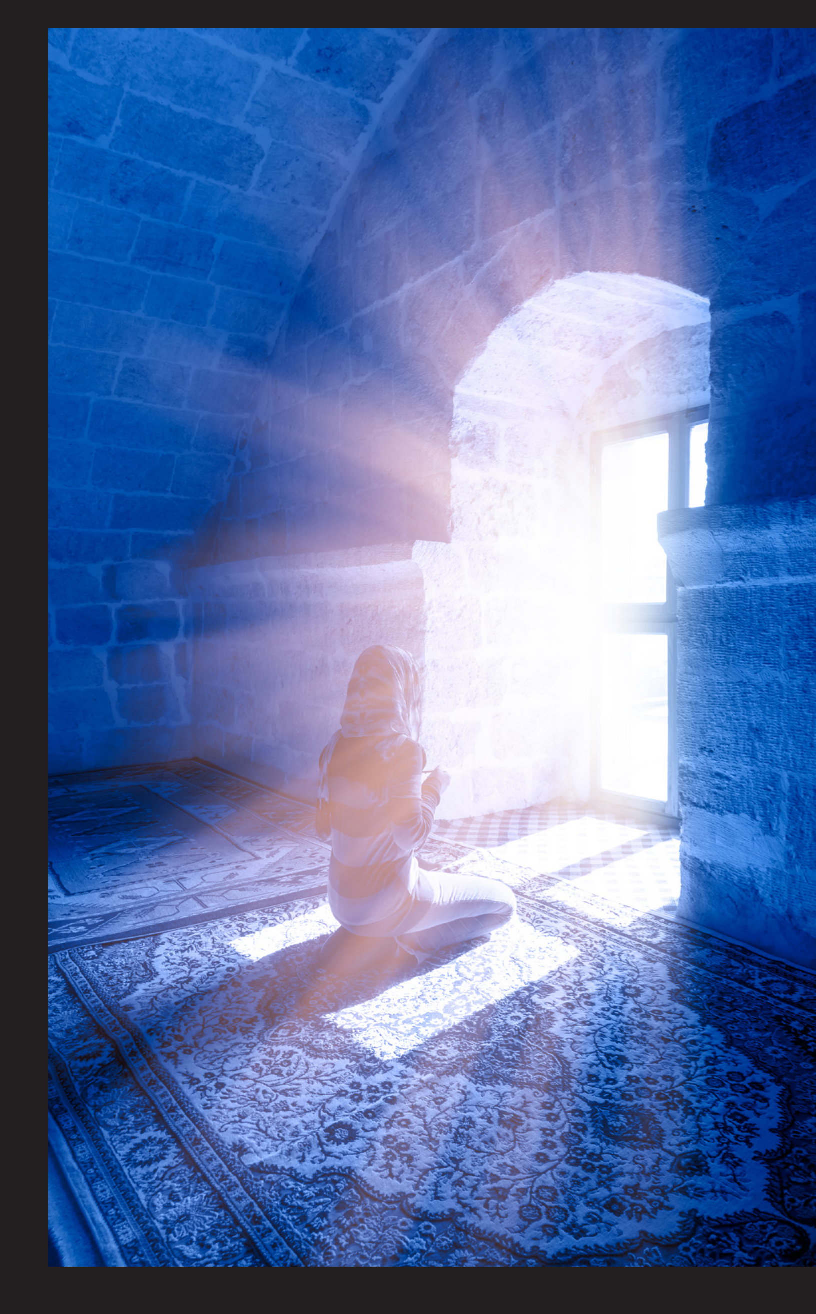
ينفتـح عالـم التصـوَف عـلى صيغـة مغايـرة ومتفـردة للتحـرَش بالحيـاة وعيشـها، بـل وتجاوزهـا صـوب المتعـالي والمطلـق والعـصي عـلى التحديـد والاحتـواء، مـن خـلال الحـواس والقيـاس والحكـم وحـتى العقـل والمنطـق؛ فالتصـوَف إلهـامٌ ذاتيٌ لا يتـأتى إلا مـن خـلال قـدرة استشـفاف لمـا وراء المحسـوس عـبر امتـلاك الإرادة، باعتبارهـا الموجَـه الأسـاسي للشـخصية الإنسـانية، والمسـتحوذة عـلى كيـان الصَـوفي جسـداً وحـواس ونفسـاً وعقـلاً وكيانـاً، وأسـاس هـذه الإرادة فعـل الحـب والوجـد بتلـك البـوارق اللاحسـية وربمـا مسـببها.

وباعتبـار أن الصَوفيـة أهـل أفعـال لا أهـل أقـوال، وفي هـذا تمييـز قـسري بـين المعرفـة والتـذوق، أو بـين الفهـم والعيـش، فإنهـم يوجهـون إرادتهـم توجيهـاً روحيـاً نحـو المطلـق بوصفـه السـبيل الأعمـق للمعرفـة والتماهـي، وبالاسـتغناء عـن العلـوم والفلسـفات، اعتقـاداً منهـم أنَ العرفـان يغنـي عـن البرهـان. صحيـح أنَ ولـوج هـذا السـبيل ممكـن بوصفـه هبـةٌ لنفـوسٍ



قـادرةٍ، لكنـه غـير كافٍ، فمـن يتـوق إلى الترحـال مـن عالـم الحـس إلى عالـم الـروح، قبـل تمكّنـه مـن علـوم ومعـارف وحكمـة نوعـه الإنسـاني، يسـهل ضياعـه في التماعـات وبـروق اللامحسـوس، ومـا السَـحر والشَـطح الـذي انتهـى إليـه الكثـير مـن أصحابنـا المتصوفـة سـوى أمثلـة عـن إمكانيـة أن يضـلَ المتصوفـة إذا لم يسـعفهم العقـل عـبر الفلسـفة، وإن كانـوا، أو بعـض نماذجهـم الأعـلى، بغنـى عـن كل ذلـك، إن أسـعفهم الله بمحبتـه!، حيـث إنَ النفـوس الإنسـانية غـير الراضيـة عـن حالاتهـا الانفعاليـة العاطفيـة، وفي صراعهـا مـع مواقـف العقـل والإرادة، تجنـح دومـاً لأن تحـب أو تكـره أكـثر، وبمـا يفسـح المجـال للعنـاصر العاطفيـة في أن تطغـى عـلى سـواها، وتعطـي للقلـب والخيـال أولويـة عـلى العقـل والمنطـق.

فالنفـس غـير الراضيـة باتجـاه الحـب تجـد في رغبـة المعرفـة المنفتحـة دومـاً جـزءاً مـن الرغبـة في الحـب



الدائم، أو أداة لحقد دفين لا يمكنه أن يؤدي إلى علم أو فلسفة ولا إلى تصوف، بقدر ما يؤدي إلى الانتقام والثأر. وفي الحالتين؛ نحن إزاء إرادة تبتغي امتلاك قدرة تتجاوز المدرك، ولكن مرةً بإزاحة كل أوجه الحياة النفسية باستثناء الحب بوصفه وسيلة وغاية بآن معاً. على ما يفعل المتصوف مدفوعاً بطاقة العطاء الكامنة فيه، ومرةً أخرى من خلال الكره والحقد على ما يفعل الساحر والمدّعي مدفوعاً برغبة الأخذ والسيطرة والعطالة المتأصلة فيه أيضاً.

التصوَف تجربةُ وجدٍ فريدةٍ لا يعرفها إلا من خبرها وعاشها، ولهذا تفتقد كتاباتنا عن التصوف الكثير من الألق؛ لأننا نحاول القبض عليها معرفياً، وهي المنغرسة عميقاً في صميم الوجود. وأفعال المتصوفة أفعال حب بأبعد معاني هذه العبارة، حيث ينداح في تلك الأنفس الشفافة والقادرة على مثل هذا العطاء بالحب، وهو التعبير الأبهى عن كل قدرات إراداتهم الخارقة، والتي لا يشعرون أنهم بحاجة إلى تقديم براهين أو أدلة على امتلاكها. وإن أسرَوا أنهم من خلالها يستطيعون الوصول إلى ما لا يمكن تصوره أو رصده أو قوله.

وبذلك يتحوَل الذوق الإنساني عند المتصوف من حاسة لسانية إلى حاسة قلبية يتأكد صاحبها أن له كياناً آخر غير جسده، وحياةً أخرى أبعد من حياته.

فالصوفية الحقيقيون لا يقدرون العيش دون حب، وهم بذلك يشيرون إلى العشق الإلهي الذي يحرَر الإنسان من كل أسرٍ حسي ولا حسي، ويوصله بنعيم المحبوب الذي ينشد فيه الكمال والجمال، فتصبح الإشراقات والرؤى والحدوس الروحية الخصبة، علامات على دنو لحظة التوحد والحلول أو النيرفانا في تعابير الثقافة الهندية، باعتبار أن التوحد مع الحبيب هي غاية النفوس العاشقة ومشتهاها.

أو لم تقل رابعة العدوية المتصوفة الكبيرة:

أحبك حبين حب الهوى وحباً
لأنك أهلٌ لذاك
فأما الذي هو حب الهوى فشغلي
بذكرك عمَن سواك
وأما الذي أنت أهلٌ له
فلست أرى الكون حتى أراك

في أبيات رابعة العدوية ما يميّز بين الحب الإنساني والحب الإلهي، وفيها أيضاً ما يؤشر على قرابة روحية وذوقية واضحة، فهل هما صنفان من أصل واحد؟، وبصيغة أخرى، إذا كان ما عرفناه عن العشق الإلهي في أقوال المتصوفة وأفعالهم، هو تطلُع إنساني لمعانقة المطلق والحلول فيه، ورغبة خالصة في منح الذات، فهو عشق إنساني غايته المتعالي، ولهذا سُمَي العشق الإلهي.

فما الفرق بينه وبين العشق الإنساني الموجَه إلى الإنسان والطبيعة والمعرفة والجمال، أوليس الإنسان الفاني، مثلنا، هو أيضاً مبتكرٌ لهذا الحب، لأسباب وبواعث ودواعي كثيرة يطول شرحها؟؟



وحيث إن إيقاظ الشعور المتعالي واللاشعور الروحي، يعني إيقاظ مبادئ المعرفة التي نحاول بها تجاوز عالم الحس والتجربة صوب عوالم النفس والروح والتأمل، ما يؤدي إلى تحوَل الذات عن الاكتفاء بحواسها وملذاتها المباشرة فتنتصر للأجمل فيها، وهذا ينطبق على العديد من صيغ الإبداع الإنساني، في الأدب والفن والمعرفة والتفلسف؛ فبالحب رأى "دانتي"، صاحب الملحمة الشهيرة، المطلق عبر عشيقته / Beatrice بياتريس. وبالخيال الخلاق حدس "ابن عربي" بنظرية وحدة الوجود، قبل أن يتطور العلم إلى العتبة الكافية للبرهان على ذلك، وبمثل عين قيس ابن الملوَح، رأى كل عاشق ليلاه، وبرهافة الأنثى تجاوزت عشتار وأفروديت وفينوس محدودية المرأة نحو الألوهة واكتناز رموز الخصب والجمال والعطاء والقدرة على تجديد الحياة. والأمثلة تطول، وإن لم تكن دوماً بهذه المآلات المرضية، تُرى أيهما أجمل، أو أكثر مأساوية، سيمفونيات بتهوفن، أم عدم قدرته على سماعها؟ أوليس المأساوي جميلاً بمقدار التقاطه عمق المفارقات التي تضعنا الحياة بمواجهتها؟.

هل سينقذ الجمال العالم؟

هل ينكر أحد أنَ الفن، بوصفه التجسيد الحسي للجمال، ليس موهبةً لا تعرفها إلا عين الماوراء النَفَاذة إلى باطن الحياة، من خلال الاتحاد مع موضوعها وعبر توسل اللون والصوت والضوء والحركة، ولا يتقنه إلا ذاك القادر على الانفعال بالحياة، والشعور بها، بل من خلال منحها أنفسنا بلا حساب، كونها تستحق ذلك. ألا نفعل ذلك في كل مرة نقرأ فيها نصاً غنياً، أو نرى فيها لوحةً تفيض بالحياة، أو نسمع فيها ألحاناً تخلَب اللب، ألم يقل أحد الذواقة المتصوفة: "من سمع الغناء على حقيقته مات، وعندما سئل عن السبب أجاب: لأن الروح لا تحتمل كل هذا الجمال!!".

كم حالة من المتعة والاستغراق الكلي انتابتنا ونحن نتأمل وجه من نحب؟ أليس الجمال سبيلٌ لتهذيب النفس وسمو الوجدان وينابيع لإرواء الظمأ الإنساني في المتعة والكشف؟

يقول الشيخ الأكبر "من أحبَ الجمال أحبَ الجميل، ومن أحبَ الجميل أحبَ العالم". وبذلك نقول مع المتصوفة بأن الذكاء لا يكفي وحده لحسن

إن الحب قد يتحول إلى طاقة أثيرية تمدنا بالعديد من مسوغات ومعاني وجودنا العميقة، شريطة أن يكون انتصاراً للحياة ورموزها وتعبيراتها

فهم الجمال؛ فالشرط لذلك هو أن نضع أنفسنا بحالة شوق وانجذاب تجعلنا أشبه بالفنان والعاشق والفيلسوف، الذي لا يرضيه إلا الكشف عن السر الإبداعي عبر التذوق، فمن ذاق عرف بالمعنيين الظاهري والباطني أي التذوق الحسي والتذوق الروحي. ولذلك يرى "شوبنهور" أن الفن أداة للمعرفة والعرفان، وأن السيمفونية المتكاملة، قد تكون نسخة ميتافيزيقية للوجود!!

ولأنَ الجميل مغوٍ وعميق، فهو لا يعطي كنهه وجوهره مجاناً لأحد، بل يتخفى ويحسن التحايل والمواربة والمخاتلة والتمويه، وما كثرة مسمياته سوى دلالة على تنوع مستوياته في العمق والاتساع فهو: رقيقٌ، خلابٌ، فاتنٌ، أنيقٌ، ساحرٌ، رشيقٌ، عذبٌ، بديعٌ، فخمٌ، معبَرٌ، مليحٌ، بليغٌ، حسنٌ، حنونٌ، أخَاذٌ، لطيفٌ، بهي، باهرٌ، زاهٍ، فارعٌ، يانعٌ، منسجمٌ، سلسٌ، .....إلخ. ولأنه قيمة فوق مادية، فهو ممتعٌ كاللعب، ملاصقٌ كالهواية، ينشد المتعة لا الفائدة، ولا يمنحنا منه إلا ما نستحقه ونقدره ونستمتع فيه، فهو غير مجاني وغير متاح للجميع كالهواء والماء، إنه نتيجة لسلسلة معقدة من التفاعل بين الذات والعالم، تتعرف عبرها وفيها على إمكانياتها ومهاراتها وحساسيتها، فضلاً عن تعرفها على ما تكتنزه من مواهب واستعدادات وقابليات تنتظر التحول من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل كما يحلو لأرسطو أن يقول. وهذا التحول المشروط لا يتم إلا من خلال العيش والاندغام بالعالم، بل والتحرش بجماله الظاهر للوصول إلى ما أخفى فينا وفي الموجودات من ألق راخم في الأعماق، فإذا ما أحسنَا لمسه فسرعان ما يتجوهر فينا أو بما نصنعه، ألم تلمس شهرزاد فضول شهريار ورغبته في سماع السَرد المغويَ واللَذيذ، ألم تنقله بذلك من متع حسيةٍ مباشرةٍ، وغريزيةٍ، كان يمارسها كل يوم مع امرأةٍ جديدةٍ دون

يوجه الصوفية إرادتهم توجيهاً روحياً نحو المطلق، بوصفه السبيل الأعمق للمعرفة والتماهي، وبالاستغناء عن العلوم والفلسفات، اعتقاداً منهم أنَ العرفان يغني عن البرهان

وصوله حدَ الارتواء. ألا تعرف الأنثى بحسها السليم وفطرتها كيف تعزف على الرجل وتحول جبروته وقسوته إلى فيضٍ من المشاعر والأحاسيس، وأنها تمتلك من براعة العزف ما يمكّنها من الحصول على نغمةٍ جديدةٍ مع كل لمسةٍ مختلفةٍ، وهو ما ندعوه بسلطة المداورة التي تتكئ في فاعليتها على الجذب والغواية والدهاء، وكل ما زودتها بها الحياة من إمكانيات للرد على تاريخ مديد من الظلم لحق بها وبنات جنسها. فتغيير قواعد اللعبة وبما يفضي على المدى الطويل إلى عودتها لمكانتها الأصلية كأنثى وآلهة ومعشوقة وأم، وهذا ما نقصده حين نعتقد مع "ديستويفسكي" بأن "الجمال سينقذ العالم" والأنوثة تجليه الأبهى والأبقى.

هل سيكون الجمال ملاذاً لنا من قسوة العالم وقبحه وبرودته؟؟، إنَ الفن والأدب ومختلف ضروب الإبداع الإنساني تغنينا، إلا أنها جميعاً لا تستطيع أن تعطينا ما ليس فينا، أو ما لا نرغب أن يكون فينا، إنها المحفّز والوعد بالسعادة كما يرى "أدرنو"؛ فمن خلال التجربة الجمالية تقوم الروح بالتمهيد لاستعادة عالم المثل على ما يرى "أفلاطون"؛ فالإحساس الذي نشعر به أمام الجمال المحسوس يوقظ الروح المخدرة نتيجة تجسيدها، فتتذكر حينذاك أصلها السامي. وما الروح المطلق الهيغيلي سوى تضافر لحظات ثلاث: الإدراك الحسي/ الجميل، ثم التجسيد الجمالي /الفن/، وأخيراً الإدراك الكلي للروح المطلق. وبهذا، يصبح الفن تمظهراً خاصاً للروح في العالم كما يرى "هيغل"، أي أن الإنسان هو الذي يخلق الجميل عبر الفن بوصفه ميدان الجمال على الأصالة بما ينطوي عليه من ثراء يتجسد في مختلف أشكال الثقافة البشرية. وفي ذلك تخطٍ واضحٍ للتعريف القديم للفن، باعتباره محاكاة للطبيعة ، فالطبيعة خرساء إن لم ينطقها الإنسان كما يعتقد "كروتشه".

ماذا نقصد عندما نقول، إنَ الفن يشذبنا ويرتقي بحواسنا وذائقتنا، وهل يمكن مواجهة العنف والقبح بالجمال؟؟

تبين البحوث النفسية المعاصرة أن درجات الإحساس الجمالي للبشر، يمكن تهذيبها وصقلها، بطريقة تربوية، مع ملاحظة أن ذلك مرتبط بارتفاع درجات التطور الحضاري للمجتمعات، وحاجتنا إلى وعي جمالي وتربية جمالية تبدأ من مراحل الطفولة المبكرة، وهذا ما نلحظه عندما نقارن بين الأذن الرهيفة والمدرَبة وبين الأذن العادية، حيث إن الأولى أقدر على الالتقاط والتميز والاستمتاع بعذوبة الأصوات أكثر من الثانية بكثير، والأمر نفسه ينطبق على العين، فإذا كان الفن في جوهره جوَاني وشخصي يدفع الكائن كي يعطي أفضل ما عنده، فإن الرؤية المتفردة والنظرة الخبيرة تابعة للعين، والعين تابعة للروح ، وبهذا تفيض الرؤية وتتسع لتشمل الرؤية القلبية أيضاً وما تعطيه من قدرة على اكتشاف الجمال، حتى في الظواهر المألوفة.

وبفضل الفن، يحتفظ الإنسان باتصاله مع حقيقة العالم، ويجد ملاذه حسب "هايدغر"، وفي هذا خلاصٌ من العابر والمؤقت والاستهلاكي، فإذا كان كل عمل فني منفتح على تذوق لا نهائي، يتساوى في ذلك النص المكتوب، واللوحة، والمقطوعة الموسيقية، والرقص، والمسرح، والسينما، فإننا في كل مرة نتواصل معه بكيفية مغايرة يعطينا جانباً أو وجهاً جديداً فيه، وبقدر ما يتفاعل المتلقي مع النص ويحاوره، ويؤوله، ينفتح النص، وتتسع آفاقه المعرفية، ليتجاوز رؤية المبدع ذاتها إلى رؤى المتلقين أنفسهم، وبذلك نكون أمام غنى وثراء النصوص من طرف وجماليات التلقي وتعدد مستوياته من طرف آخر، وهو؛ أي التلقي يتدرج بين التصفح والاطلاع المباشر مروراً بالبحث عما يضمره النص من معاني ودلالات ظاهرة ومستترة، وصولاً إلى كتابة نص جديد، وهذا ما نسميه التلقي الإبداعي، والذي يتجسد في أعمال كبار النَقاد والموهوبين على ما يبيَن "أمبرتو إيكو" في دراسته لعلم الجمال الأدبي.



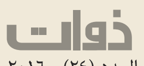
هل نبالغ إن قلنا إنَ على الفنان أن يكون ابن زمانه، وأنَ العبقرية لا يمكن أن تتحقق إلا عبر تعارضها مع القوى الظلامية والبهيمية الموجودة بوفرة في زماننا وفي الأزمنة السابقة؛ ففي الصراع بين الانسجام والفوضى، بين الحقيقة والكذب، بين البناء والهدم، يكون العباقرة دوماً، إلى جانب الحقيقة المهددة، والصامدة بذات الوقت، أمام حشود الكراهية والاغتصاب.

على الفن أن يجسد الآمال والأحزان في أعمال تبقى، وعلى المبدع أن يمشي إلى الأمام بين أولئك الأكثر جنوناً، والأكثر يأساً، الذين يقتحمون المستقبل، حاملين كل تناقضات الدراما الإنسانية إلى جانب أحلامهم الهشة، لكن المضيئة، حول عالم مشتهى، آنذاك فقط يصح القول مع "تيرنس": "أنا كائن حي، ولا شيء مما هو حي غريب عني" كما يصف الفن نفسه. فحياة المبدعين تتصل بالطاقة اللامتناهية التي تؤسَس الحياة، الحياة الواهبة المحتفية بسخائها، والتي لا تقاس بالأعداد والسنوات، بل بالكثافات الحادة التي عاشوها على امتداد الزمن وفي كل لحظة، أو كما يقول "هنري ميشو" أولئك الذين في كل ثانية من حياتهم محيطٌ من القرون!!

لهذا الفن ولأولئك المبدعين ولكل عشاق الحياة فقط نفكَر برفع القبعة!

المصادر والمراجع:

- عبد الكريم اليافي: فصول في علم الجمال وفلسفة الفن، دمشق، ١٩٩١
- ولتر ستيس: معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، ٢٠٠٠
- فؤاد زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة، د.ت.
- نايف بللوز: علم الجمال، منشورات جامعة دمشق،
- ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن: طرق للرؤية، ترجمة ليلى الموسوي، عالم المعرفة، الكويت، يوليو، ٢٠٠٧
- عبد الرحمن بدوي: تاريخ التصوف الإسلامي، وكالة المطبوعات الكويتية، ١٩٧٨
- شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٣، ١٩٧٨
- هاني نصري: فلسفة التصوف، منشورات مجلة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠

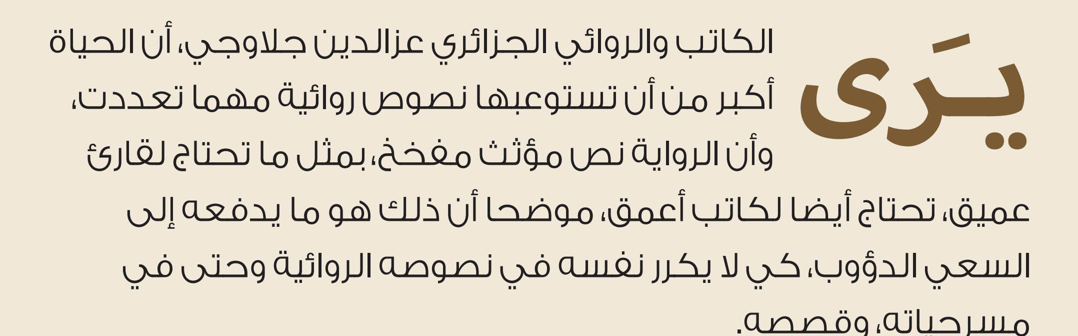


الكاتب والروائي الجزائري عزالدين جلاوجي لمجلة «ذوات»:

آن لنا أن نقرأ ماضينا بعيوننا لا بعيون الموتى

حاوره: شرقي عبد الباسط

باحث جزائري



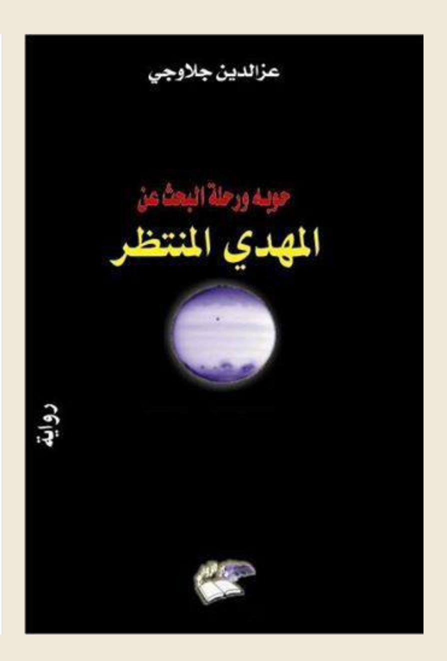
يرى الكاتب والروائي الجزائري عزالدين جلاوجي، أن الحياة أكبر من أن تستوعبها نصوص روائية مهما تعددت، وأن الرواية نص مؤثث مفخخ، بمثل ما تحتاج لقارئ عميق، تحتاج أيضا لكاتب أعمق، موضحا أن ذلك هو ما يدفعه إلى السعي الدؤوب، كي لا يكرر نفسه في نصوصه الروائية وحتى في مسرحياته، وقصصه.

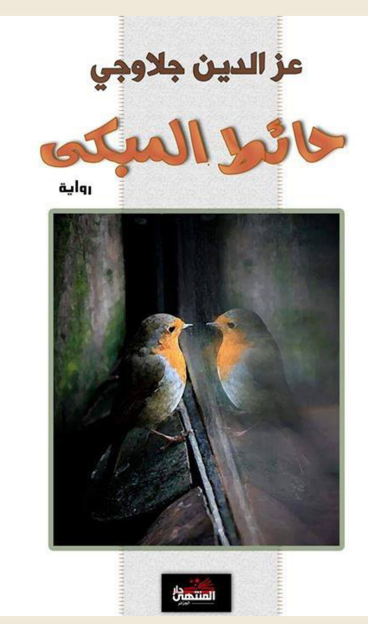
ويشير جلاوجي في حواره مع مجلة «ذوات»، إلى أن للغة دورا كبيرا في الكتابة؛ «فكلما اتسعت لغتك اتسع إدراكك واتسع حلمك، إذ اللغة ليست حاملة فحسب، ولكنها مفجرة للإبداع والدهشة»، وأن الروائي الحق لا يمكنه أن ينفصل عن تجاربه الخاصة وعن تجاربه المجتمعية أيضا، إنه ممتد في المكان والزمان، ممتد في الحاضر والمستقبل والموروث. ويعتبر أن الأديب رسول لقيم المحبة والتسامح والجمال، ولا يمكن أن يتحقق ذلك ما لم يرتبط بالحلم الخلاق؛ فالأديب، برأيه، حتى وإن رصد ضعف الإنسانية وانهياراتها وانحرافاتها، فهو أيضا يفتح في نصوصه نوافذ للأمل، قائلا إن «الأدب مطالب الآن أن يكون أيضا صرخة في وجه الظلم والفساد، صرخة تنحاز للطبقات الكادحة، وللشعوب المستضعفة».

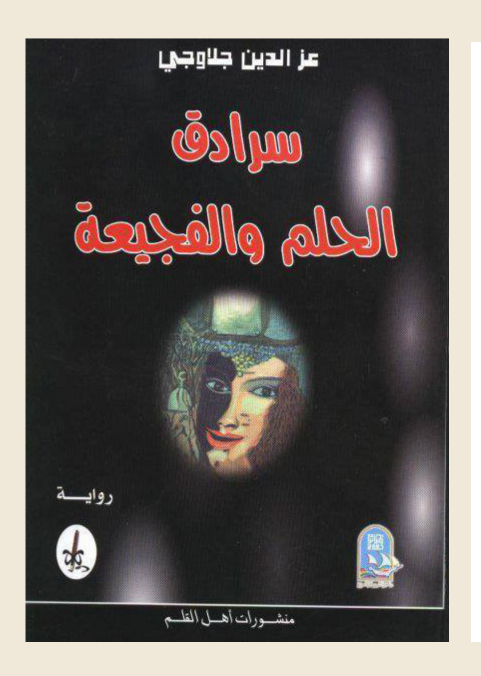
وبخصوص الماضي العربي يؤكد جلاوجي «مشكلتنا فعلا هي ماضينا، لأننا استسلمنا له كما هو، بل استسلمنا للشق المريض فيه، ونحن الآن لا نجرؤ على مساءلة هذا الماضي ولا على هز جذعه ليساقط ثمره الفاسد، لقد كان أجدادنا أكثر جرأة منا وأكثر وعيا منا وأكثر انفتاحا منا، وآن لنا أن نصرخ في وجوه كهنة المعبد لنرفض وصايتهم علينا، فنعيد صياغة هذا الماضي بما يناسبنا، آن لنا أن نقرأه بعيوننا لا بعيون الموتى، كما آن لنا أن نكسر قوقعة الخوف، فننفتح على الثقافات الأخرى دون عقدة نقص لنأخذ منها ونستلهم».

وعزالدين جلاوجي أديب وأكاديمي جزائري، له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي، فاقت أعماله الثلاثين كتابا، تنوعت بين النقد والرواية والمسرح والقصة وأدب الأطفال، لفت إليه انتباه النقد حتى صارت كتاباته الأكثر حضورا في المشهد النقدي، لما امتازت به من ثراء وعمق وارتياد لعوالم التجريب المختلفة، إضافة إلى لغة شعرية قلما نجد لها مثيلا في المشهد الروائي العربي، مع رؤيا إنسانية أعمق تسعى دوما أن تتجاوز الضيق والإقليمي والذاتي، رغم ارتباطها بالمحلية والتراث، يترأس «رابطة أهل القلم»، وهي جمعية ثقافية وطنية تسعى إلى الإسهام في الحراك الثقافي الوطني والعربي، بل وحتى العالمي.

من رواياته: «العشق المقدنس»، و«حائط المبكى»، ومن مسردياته: «أحلام الغول الكبير»، و«الأقنعة المثقوبة»، ومن كتبه النقدية: «المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر»، وله للأطفال خمس قصص وأربعون مسرحية.







*** سبعة نصوص روائية كافية في تصوري لأن تكون لكم تجربة روائية متكاملة، كيف تنظرون إليها، في هذا الزمن الذي تهافت الكتبة فيه على خوض غمار الرواية؟**

الحياة أكبر من أن تستوعبها نصوص روائية مهما تعددت، وما دامت الرواية هي الحياة أو هي إضاءة لجانب من الحياة، والحياة أعمق من أن نحيط بها وأن نجيب عن كل الحيرة التي تلفها، فإننا مكلفون بأن نكتب باستمرار سعيا منا للإجابة عن أسئلة تعترضنا، وطرح أسئلة جديدة، الرواية في حقيقة أمرها مغامرة اكتشاف، ومغامرة أسئلة لا تنتهي، الرواية في تصوري ليست مجرد حكاية ساذجة، إنها نص مؤثث مفخخ، بمثل ما تحتاج لقارئ عميق تحتاج أيضا لكاتب أعمق، ولعل هذا هو السبب في سعيي الدؤوب، كي لا أكرر نفسي في نصوصي الروائية وحتى المسرحية والقصصية، كل نص أخوض به تجربة جديدة، لإضاءة ما أراه مظلما فكريا وجماليا، لذا لا أتصور أن تجربتي الروائية قد اكتملت في الروايات السبع التي كتبتها، ولا في ما هو بين يدي مخطوطا، ولا فيما ما سأكتبه مستقبلا، قدرنا الحيرة الأبدية.

*** لاحظت أن روايتك الحديثة «حائط المبكى» تشكل المختلف، فهي ليست إضافة لتجربتك فحسب، بل إضافة للتجربة الروائية العربية، بلغتها وهندستها وتيمتها أيضا، ما رأيك؟**

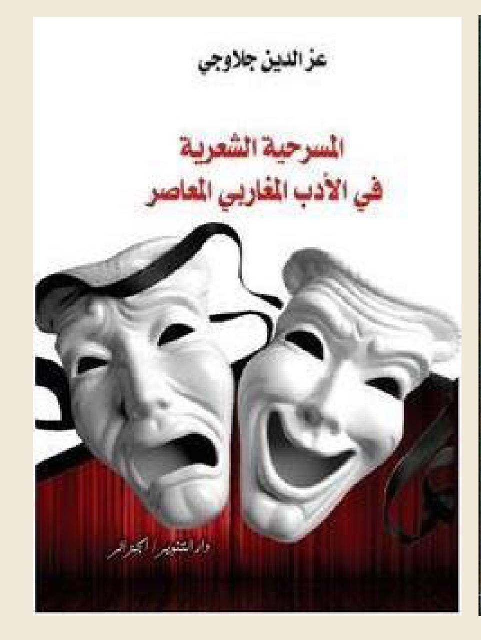
أردتها نصا يغوص في أعماق الإنسان، وهو يصارع ذاته محاولا امتطاء قوارب الحب وقوارب الفن، هل يمكن ونحن نخوض لجة الحياة، ولجة الأسئلة الوجودية الحارقة، ولجة عقدنا وهواجسنا أن ننجو من الغرق بالحب، وأن ننجو من الغرق بالفن، الفن بكل تمظهراته وأشكاله: الموسيقى الغناء الرقص الفن التشكيلي المسرح اللغة الفنون الشعبية، أم بكليهما، أم لا شيء يمكنه إنقاذنا، فنواجه مصيرنا المحتوم كما تواجهه أية حشرة حقيرة في هذه الحياة؟؟؟ وبذلك فعلا جاءت رواية «حائط المبكى» مختلفة عما سبق من نصوصي، وحاولت أن تكون مختلفة عن السائد الذي يهرول عادة للإمساك بالحدث الذي تشهده الساحة وتتداوله وسائل الإعلام.

*** لا أرى السرد لديك تثبيت أحداث وتحولات زمنية وشخوصية، لكن ما نقع عليه هو إعادة رموز وأشكال وآثار نفسية لا يصل إليها سوى خبير**

الرواية في تصوري ليست مجرد حكاية ساذجة، إنها نص مؤثث مفخخ، بمثل ما تحتاج لقارئ عميق تحتاج أيضا لكاتب أعمق









والاجتماعيين، منذ كتابات هوميروس، وسوفوكل، إلى دوستويفسكي وشكسبير.

*** كانت لعبة الزمن قوية في رواية «العشق المقدنس»، ورغم أنك في نحتك الجميل هذا قد سبّقت المقدس عن المدنس، إلا أن المدنس قد قال كلمته الأخيرة في الرواية التي كانت بالدرجة الأولى لعنة للتاريخ والمستقبل أيضا، ما قولك؟**

لا أتفق معك في أن الكلمة الأخيرة قد كانت للمدنس، بل كانت للحب والخير والجمال، كانت للمرأة والفن، كانت للرقي والتسامح، تجلى ذلك كله من بين فرط المأساة التي نعيشها اليوم ممتدة الأوزار إلى الماضي السحيق، مشكلتنا فعلا هي ماضينا؛ لأننا استسلمنا له كما هو، بل استسلمنا للشق المريض فيه، نحن الآن لا نجرؤ على مساءلة هذا الماضي ولا على هز جذعه ليساقط ثمره الفاسد، لقد كان أجدادنا أكثر جرأة منا وأكثر وعيا منا وأكثر انفتاحا منا، وآن لنا أن نصرخ في وجوه كهنة المعبد، لنرفض وصايتهم علينا، فنعيد صياغة هذا الماضي بما يناسبنا، آن لنا أن نقرأه بعيوننا لا بعيون الموتى، كما آن لنا أن نكسر قوقعة الخوف، فننفتح على الثقافات الأخرى دون عقدة نقص لنأخذ منها ونستلهم.

كلما اتسعت لغتك اتسع إدراكك واتسع حلمك، إذ اللغة ليست حاملة فحسب، ولكنها مفجرة للإبداع والدهشة

*** تخلق اللغة السردية لديك مفارقة بينك وبين ما نجده من تجارب في الساحة الأدبية؟ من أين اكتسبت هذه اللغة؟ وماهي طريقة الكتابة لديك؟ تأريخ التاريخ أو تأريخ سرد جديد لنوع سردي مغاير؟**

انشغال طالما طرحه قرائي، وطالما سألوني إن كنت أكتب شعرا، بل إن بعض النقاد والمتابعين لتجربتي أخبروني أنهم سينتقون من نصوصي ما يرونه شعرا، ثم يقومون بنشره في كتاب مستقل. لا شك أن كل ذلك متأت من ولعي باللغة في بعدها الجمالي بالأساس، ومن قراءاتي الكثيرة للشعر: قديمه وحديثه، أنا لست نفسي، أو محلل اجتماعي، وتثير معارف مختصين في مجالات تشخيصهم، هل هو اتساع اللغة لديك، أم تجارب مرت عليك حقا؟

لاشك أن للغة الدور الأكبر، فكلما اتسعت لغتك اتسع إدراكك واتسع حلمك، إذ اللغة ليست حاملة فحسب، ولكنها مفجرة للإبداع والدهشة، ودون أن أنكر ما أعايشه من تجارب أريدها دوما أن تكون أقرب إلى ذاتي أولا، وإلى ذوات الآخرين أيضا، الروائي الحق لا يمكنه أن ينفصل عن تجاربه الخاصة وعن تجاربه المجتمعية أيضا، إنه ممتد في المكان والزمان، ممتد في الحاضر والمستقبل والموروث.

غير أن كل ذلك لا يكون كافيا ما لم يدعم بخلفية معرفية واسعة تنتج عن قراءة عميقة ومتأنية، وكما أشرت سالفا ليست الرواية إلا حفر ونحت وغوص وتسلح بخلفية معرفية عميقة، ولذلك طالما كانت النصوص الأدبية الخالدة ملهمة للنقاد والنفسانيين

شاعرا قطعا، ولكني أسعى لأكتب بوهج الشعري، وأن تدرك البون الشاسع بين لغة السرد ولغة الشعر، وهنا تكمن الصعوبة، أن تطوع تلك اللغة الهفهافة للشعر، أقرأ نماذج سردية يمسك أصحابها بوهج اللغة، وينفلت منهم السرد في بنائه وحبكته، وأقرأ نماذج أخرى تخونهم اللغة، وهم ينشغلون بغيرها من مقومات النص السردي، الجمع بينهما مهمة شاقة فعلا، مهووس أنا بكتابة النص المختلف، النص الذي يقولنا ويمتد بوشائجه إلى تجاربنا السردية، ويتلاحم مع موروثنا وقيمنا في كل أبعادها.

*** كنت قد وعدت القراء بملحمة روائية، ولم نر منها إلا الجزء الأول «حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»، ما مصير الملحمة؟**

عاكف على الجزء الثاني، الذي أريده أن يكون ضخما كما الجزء الأول، لن تكون كتابته إلا رحلة شاقة، نحت في التاريخ، وغوص في تجارب الإنسان وأعماقه،

لنفسها عرشا يمثلها، ولقد سعيت من خلال تجربتي الروائية كما التجربة المسرحية أيضا أن أسهم في بناء المختلف الذي يقولنا، الذي يمثلنا، الذي يحمل نبضنا وألقنا وعبقنا، واستحضار العوالم العجائبية مظهر لذلك، وعالم العجيب من العوالم الخصبة في موروثنا، خاصة في ألف ليلة وليلة، وقد عملت على استلهام ذلك في أعمالي خاصة في «سرادق الحلم والفجيعة»، وفي «حوبه»، و»العشق المقدنس»، غير أن ذلك في تصوري لا يعد كافيا، والأمر ذاته مع التاريخ والموروث واللغة، كلها مجالات للتجريب أيضا، ونحن أمة تملك خزانا ثرا وشلالا متدفقا من كل ذلك، ونملك لغة من أروع وأجمل لغات البشر، نحن نملك الكثير من المؤهلات لنكتب الجميل الخالد.

*** تتاجك المسرحي نقدا وإبداعا فاق إنتاجك الروائي، وفيه نشهد قلقا ليس على مستوى الرؤيا فحسب، بل حتى على مستوى اليقينيات الفنية والجمالية، ما الدافع إلى ذلك؟**

أعترف أن المرأة كانت دوما خلف كل كتاباتي، فلا نص مدهش دون أنثى راقية أيضا

وإضاءة لكل أبعاده النفسية والاجتماعية وبعث لقيمه وموروثه، وسأستمر قدما حتى أكتب الجزء الخامس منها، ورغم أن الجهد قد تم التخطيط له في أجزائه الخمسة وعبر تعاقب الأجيال، إلا أن الجهد يحتاج لقراءة عميقة وتفاعل مع طبقات المجتمع التي تتجلى في هذه النصوص.

*** ما يميز تجربتك هو السعي لخوض المجهول، وارتياد عوالم عجائبية، هل تعد بواقعية سحرية عربية؟**

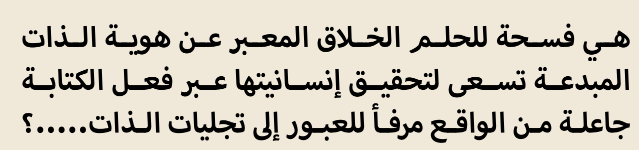
الإبداع في عمومه خوض في المجهول، ارتياد لآفاق جديدة، تمرد عن السائد، إن الأديب الحق يسعى دوما أن يقدم إضافة مختلفة عن التجارب الأخرى، بل الواجب أن تكون كل تجربة لديه إضافة جديدة أيضا، كي يبني صرحه الإبداعي المتميز، ورغم أن ما مضى من عمر الرواية العربية قصير، وهو أقصر حتما بالنسبة إلى الرواية الجزائرية، فإنها قدمت الكثير للمشهد الروائي العالمي، وحق لها الآن أن تنحت

لا أزعم أني قدمت جهدا متميزا على مستوى النقد المسرحي، إن هي إلا محاولات تأتي في عمومها لسد فراغ يعاني منه النقد المسرحي في الجزائر «النص المسرحي في الأدب الجزائري»، في المغرب العربي «المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر»، و»تجليات العنف في المسرح الشعري المغاربي»، ولعل كتاباتي الإبداعية في المسرح كانت أنضج، لقد قدمت أكثر من عشرة نصوص عملت في مرحلة تالية أن أنحرف بها عن الشكل السائد في الكتابة المسرحية، إلى ما أسميته «مسردية» على اعتبار أن التجريب شمل الركح منذ قرون، منذ أرسطو إلى بريخت إلى يوم الناس هذا، فكان الخاسر الأكبر هو النص، فعملت على أن أرده ردا جميلا إلى القارئ، وأعيد له مكانته المهضومة بين عناصر المسرح الأخرى كالإخراج والتمثيل والسينوغرافيا وغيرها، طبعا دون أن أحرم النص من حقه في التمدرس.

*** كتاباتك تؤسس للحلم حتى وإن ثارت على واقع ممزق بوعي شديد، فهل الكتابة في نهاية الأمر**







هي فسحة للحلم الخلاق المعبر عن هوية الذات المبدعة تسعى لتحقيق إنسانيتها عبر فعل الكتابة جاعلة من الواقع مرفأ للعبور إلى تجليات الذات.....؟

أؤمن دوما أن الأديب رسول لقيم المحبة والتسامح والجمال، ولا يمكن أن يتحقق ذلك ما لم يرتبط بالحلم الخلاق؛ فالأديب حتى وإن رصد ضعف الإنسانية وانهياراتها وانحرافاتها، فهو أيضا يفتح في نصوصه نوافذ للأمل، أملا بغد مشرق يسود في الخير والتسامح، ولا يعني ذلك بأي شكل من الأشكال انبطاحا للظلم، بل الأدب مطالب الآن أن يكون أيضا صرخة في وجه الظلم والفساد، صرخة تنحاز للطبقات الكادحة، وللشعوب المستضعفة.

*** مثلت المرأة هاجسا أكبر أيضا، لدرجة أن الباحثين يمكن أن يصولوا ويجولوا في الحديث عن ذلك داخل نصوصك، هل هو نزار قباني آخر ولكن في مرآة النثر هذه المرة؟**

المرأة هذا المخلوق الساحر العجيب الذي يمنح للوجود عبقه وللإنسانية كنهها وروحها، هو مدار كل إبداع، وأعترف أنها كانت دوما خلف كل كتاباتي؛ فلا نص مدهش دون أنثى راقية أيضا، منذ الوقوف على الأطلال إلى ألف ليلة وليلة إلى السير الشعبية، إلى يومنا هذا، الأنثى في كتاباتي ملهمة وحاضرة بقوة داخل النص، تشكله بفتنتها وعبقريتها، وتضفي عليه روح البقاء والاستمرار، فإذا «حوبه» هي شهرزاد في روايتي «حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»، و«هبة الأنثى المدهشة المتألقة في «العشق المقدنس»، و«سمرائي» هي من رسمت لوحة الخلود في «حائط المبكى»، وأنت واجد ذلك أيضا في بقية النصوص، كوثر، العطرة، الجازية، عبلة الحلوة، إذا كانت الحياة لا تكون جميلة ساحرة إلا بأنثى، فيستحيل أن تكون الرواية ساحرة إلا بها.

*** كان لك نشاط جمعوي ثقافي فعال منذ مطلع التسعينيات من القرن الماضي، استمر ما يقرب من عقدين من الزمن، أقمت خلاله ملتقيات عربية كبرى، ما السر في توقف مثل هذا النشاطات؟**

كان توقفا اضطراريا لأسباب كثيرة، منها أنه كان لزاما علينا التقاط أنفاسنا وإعادة ترتيب أولوياتنا، والآن عدنا، لقد تحولت جمعيتنا «رابطة أهل القلم» إلى جمعية وطنية، يتحمس إلى العمل في صفوفها المئات من المبدعين والأكاديميين، نحمل مشروعا ثقافيا طموحا شرعنا في تطبيقه بكل جدية، ونحن ندعو الجميع إلى الإسهام الفاعل في ذلك.


صدر حديثا
كريمو محمد
الإصلاح الإسلامي في الهند
الدولة في فكر شيراغ علي – محمد إقبال – أبي الأعلى المودودي
ترجمة:
محمد العربي – هند مسعد
جداول Jadawel
مؤمنون بلا حدود



التشكيليّ الفلسطينيّ د. وليد الجعفري: تجربة بأبعاد خارج التصنيفات والمدارس الفنّية



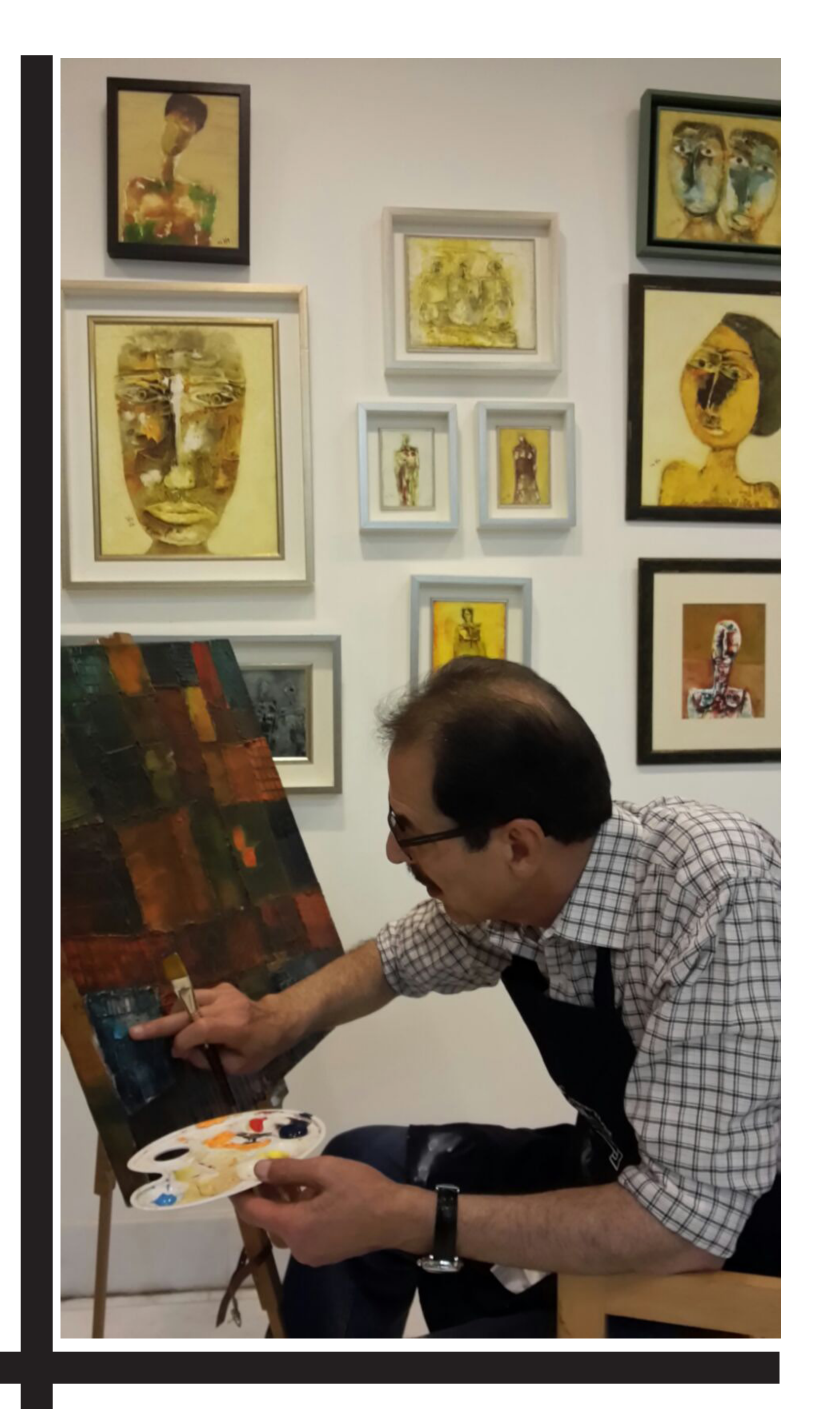
بقلم: عمر شبانة
كاتب وشاعر من الأردن





لكُل فنّان، متميّز، طابع أو "ختمٌ" يُعرف به، وفي مسار حركة الفنّ التشكيليّ الفلسطينيّ، تميّز الكثير من الفنّانين بعلامات صاروا يُعرفون بها، بدءًا من إسماعيل شموط، بأعماله البسيطة والمباشرة التي تحاكي الواقع في الحركة واللون ولا تكاد تخرج عنه، وتضج بالصوت والخطاب والشعار السياسي، حتّى أحدث التجارب في هذه الحركة، ومن بينها تجربة فنية لم تأخذ حظّها من الشهرة والانتشار، أعني تجربة الفنّان التشكيليّ الفلسطينيّ الدكتور وليد الجعفري، التي نتناولها لنسلّط عليها من الأضواء ما يبرز بعض معالمها وملامحها الفنية والموضوعية.

تجمعني بالفنان وليد الجعفري علاقة تلتقي فيها جوانب من شخصية الفنان والإنسان، الملتزم في الحالين إنسانيا وفنيا، وذلك منذ حضوري ومشاهدتي الأولى لبعض أعماله، في معرض فنّي ثنائي ثم فردي، فقد كانت شخصيته، ببعديها الإنساني والفني، واضحة المعالم والملامح، وتنمّ عن اختلاف وتميز بارزين، ما جعلني مشدودا لمتابعة تجربته منذ بداياتها حتى آخر عمل أنجزه في هذه التجربة. وربما يكون "واقعة" إهدائي واحدة من لوحاته، والمفارقة التي تنطوي



عليها الواقعة، ما يوضح جانبا من هذه الشخصية، فقد صادف أنني أبديت إعجابي بلوحة له، في معرض في دبي، وكانت "المفاجأة" أنه حمل لي هذه اللوحة ليهديها لي في أول زيارة له إلى عمّان، الأمر الذي عزّز ورسّخ حضوره المختلف في وعيي وذاكرتي.

مرحلة الكمون والتأسيس

تمتاز تجربة الفنان الجعفري، المقيم حاليا في دبي، ويعمل مستشارا للجودة والتميز المؤسّسي، بكونها قصيرة من حيث عدد سنوات مَسارها، لكنها غنيّة ومتعددة الاهتمامات والتساؤلات والمعالجات، وهي تجربة لفنان جاء إلى الفن التشكيليّ متأخّرا زمنيّا، فهو في ما يتعلق بالعُمر الزمني من مواليد الرملة - فلسطين ١٩٤٨، حاصل على شهادة الدكتوراه في الاقتصاد والعلوم السياسية من جامعة اكستر في بريطانيا.

عمليّا، هو بدأ كاتبا وباحثا متخصّصا في شؤون الشرق الأوسط، نشر العديد من الدراسات في الدوريات العربية المتخصصة، وله من الكتب: كتاب "المشروع الإسرائيلي للإدارة الذاتية – ١٩٧٨"، و"المستعمرات الاستيطانية الإسرائيلية في الأراضي العربية المحتلة – ١٩٧٩"، و"الحركة الوطنية الفلسطينية في مناطق ١٩٤٨". إضافة إلى كتب مشتركة مع آخرين من ضمنها "منظمة التحرير الفلسطينية: جذورها، تأسيسها، ومساراتها". كما كتب عشرات المواضيع في الموسوعة الفلسطينية، وخاصة عن الصحف الفلسطينية التي صدرت في العهد العثماني وخلال فترة الانتداب البريطاني، وله مساهمات إعلامية مختلفة في الصحافة والتلفزيون،

> يتجسد البعد الفلسطينيّ، الذي لا يخفى على ذي البصيرة، على نحو روحانيّ لا يلمسه سوى من يغوص في تلافيف هذه التجربة، وفي جماليّاتها العميقة

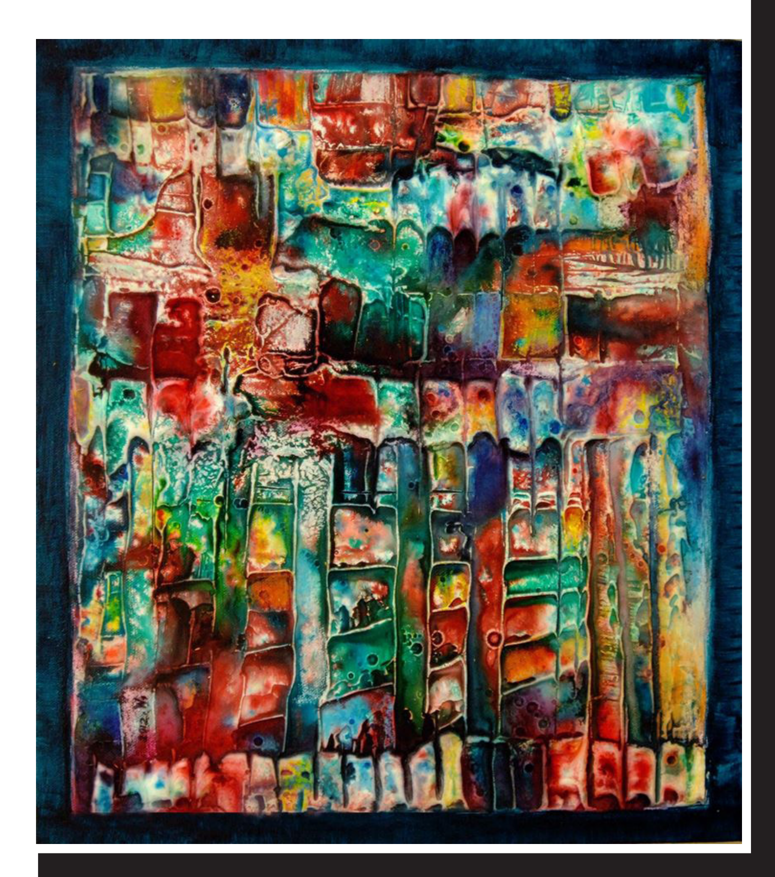
وأقام أول معرض له في دبي عام ٢٠٠٢، أي في سنّ الرابعة والخمسين. لم يدرس الفن التشكيلي وانما خاض غماره معتمدا على التجربة والمحاولات الدؤوبة، انطلاقا من إيمانه بأن التجربة هي حاضنة الإبداع . بدأ مساره الفني في سن متأخرة، وخلال الفترة بين ٢٠٠٢ و٢٠٠٧ أقام ستة معارض فردية، وشارك في ثمانية معارض جماعية وثنائية.

ووليد الجعفري فنّان بالفطرة، بلا مدارس فنية، وبلا أكاديميّات مدرسية مقنّنة (أو مقوننة)، ولعلّ أجمل ما أنتجته التجارب الفنيّة ما كان هكذا، بلا مُحدّدات مسبّقا، بل عبر التجريب، والذائقة التي تشكّلت من خلال تجارب حياتيّة وفنية، ومخزون فكريّ وفنيّ يغذّي اللوحة بعوالم مفتوحة على آفاق يصعب استنفاد مكوّناتها ومكنوناتها. ومن هذا المدخل، نجد أننا سنخوض في مياه بطبقات عدة، وغير محكومين بأيّة مقولات شائعة، بل بذائقتنا التي تسهم في تجسيدها أعمال الفنّان نفسه.

التميّز والخصوصية

تبدو هذه الخصوصية وهذا التميز أساسا، في تعددية تجمع ألوانه ذات الإشعاعات الشرقيّة الخاصة، وخطوطه وزخرفاته ونقوشه بالغة الجمال، ووجوهه المتجسّدة في صور وتكوينات غرائبية هي أقرب إلى المنحوتات، حيث يضعنا الفنّان الجعفري أمام تجربة تشكيلية متميزة وفريدة، من حيث كونها متعددة الاتجاهات والأبعاد. وربّما كان البعد الأبرز فيها، وإن كان خفيّا، هو البعد الفلسطينيّ الذي لا يخفى على ذي البصيرة، فهو بعد يتجسّد على نحو روحانيّ لا يلمسه

> شخصيته، ببعديها الإنساني والفني، واضحة المعالم والملامح، وتنمّ عن اختلاف وتميز بارزين





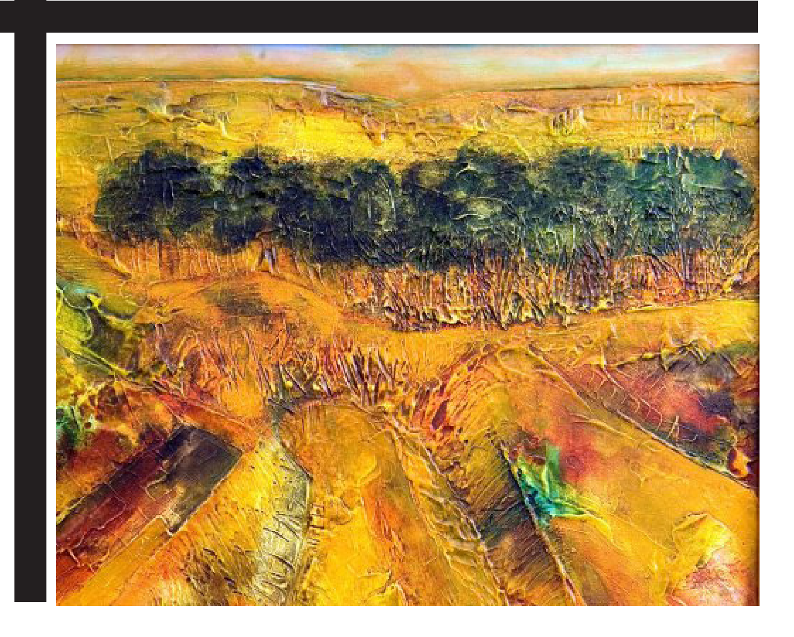
تجذبنا في أعمال الجعفري الكثير من السّمات الشرقية، ملامح تنتمي إلى عوالم الضّوء والألوان الحارّة من جهة، وإلى الزخرفة والنقوش من جهة ثانية

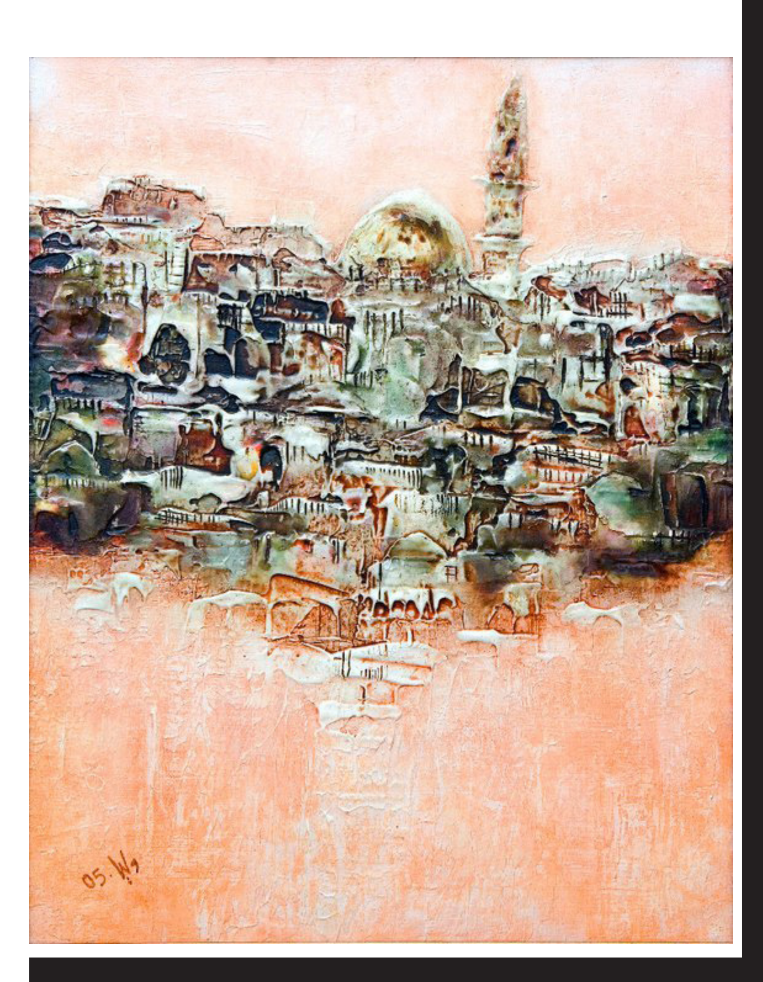
سوى من يغوص في تلافيف هذه التجربة، وفي جماليّاتها العميقة.

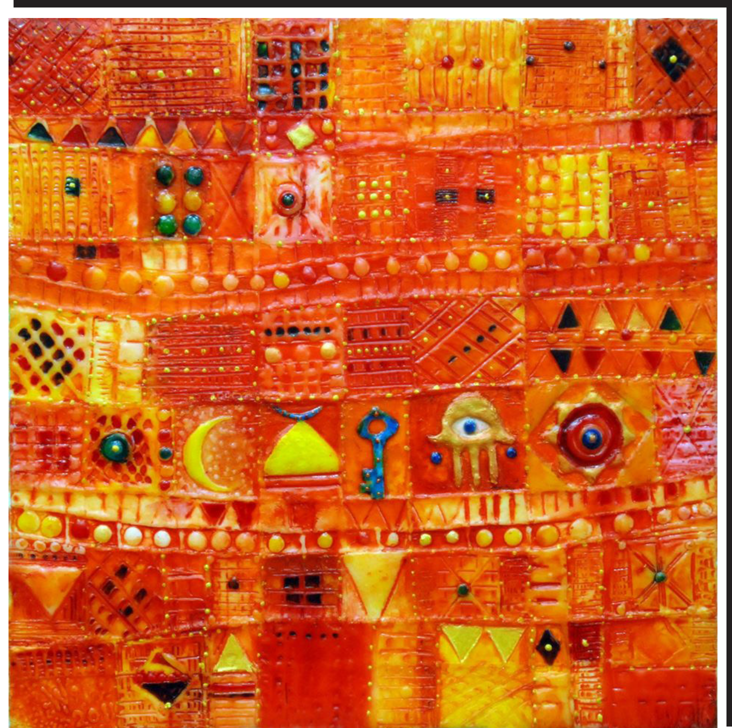
تتوزع أعمال الجعفري ضمن أربع مجموعات، هي: وجوه وشخوص، مدن وأطلال، نقوش شرقية، ومنوعات، وفي هذه المنوعات تجتمع الطبيعة والأمكنة وبعض التجريد. ومن هذه التعدّدية، نحاول النفاذ إلى أهم المكوّنات لكل جانب من عناصر العمل، وأبرز ما يقابلنا في التجربة هو التفرد في الاشتغال بمادة تبدو للمشاهد وكأنّها من السيراميك، لكنها في كثير من الأحوال من الأكريليك على الكانفاس يتم تطويعها وتوظيفها ضمن خيارات بصرية، بأبعاد رؤيوية تجمع الخطوط والألوان والحروف العربية، على نحو شديد العمق والتوهّج في آن.

وهو يعتبر نفسه صاحب براءة اختراع لهذه التقنية، وفي هذا الشأن يقول: "تقنية السيراميك غير معروفة لدى أي من الفنانين، هي خاصة بي دون غيري، وسبق أن باشرت بتسجيلها لتكون لي كملكية فكرية، ولكن التكلفة الباهظة حالت دون استكمال تسجيلها. إنها ليست سيراميك ولا علاقة بينها وبين السيراميك توصلت إليها من خلال التجربة التي اعتبرها حاضنة الإبداع".

ميزة مهمة ثانية نتلمّسها طاغية في عمل الجعفري، تتعلق بالأبعاد الثلاثة التي تبرز في الكثير من أعماله، إلى حد اعتقاد بأنّنا نقف أمام تماثيل نحتية، حيث البروز (والنفور) يبلغ مداه في تصوير المعالم التراثية المقدسة، كما في الوجوه بتكويناتها وظلالها وإيحاءاتها المأسوية في الغالب،







وعمّا إذا كانت هذه السِّمة اختزالا تعبيريا عن حالة نحتيّة، يقول الفنان إن ذلك "يعود إلى حبي في تجسيد الأشياء المجسمة، فأنا لا أميل إلى الأشياء المسطّحة، كنت في صغري أداعب الرمل لأشكل منه أشكالا مجسّمة، وهذا جعلني أعشق النحت ولا أتقنه، وعوضت عن ذلك بالنحت من خلال الرسم، فجاءت بعض الأعمال وكأنها منحوتات تشتمل على نتوءات وتفاصيل بارزة".

وفي هذا السياق، نستمع إلى الفنان (في الحوار الخاص معه): من خلال التجريب توصلت إلى أكثر من تقنية، من ضمنها تلك التي تشبه السيراميك، وتوصلت إليها من خلال التجربة، فعندما تلمس اللوحة وتتحسسها تعتقد أنها لوحة سيراميك تشكلت بحرارة الفرن من حيث شكلها وملمسها الصلب والثلاثي الأبعاد.. ومعظم أعمالي نفذت بتقنيات مختلفة ثلاثية الأبعاد، ربما لأنني لا أميل إلى الأعمال المسطحة، ذلك لأنني مغرم بالنحت وبتجسيد الأشكال؛ فالأشكال المسطحة بلا نبض ولا تستهويني، لأنها تولد ميتة. وفي معارضي أدعو الحضور دائما إلى تحسس اللوحة، سواء كانت وجوها أم أشخاصاً، وبإمكان المشاهد أن يتحسس الأنف والشفاه وكأنها منحوتة من الصخر.

بدايات لرسام بالصدفة

وقبل العودة إلى مسيرته، والكيفية التي وصل عبرها إلى ما وصل إليه، تجدر الإشارة إلى أن التنوّع والتعدد وحتى الاختلاف في هذه التجربة، لا ينفي عنها وجود وحدة "جامعة" للمكونات الأساسية لهذه التجربة، أي أننا إزاء

عوالم مختلفة تشكل عالما متنوّعا وشديد الثراء والغنى بمكوناته كلها. ما يحيل إلى "الأساسات" التي قام عليها هذا المعمار الفنيّ بتفاصيله ومفرداته المختلفة، ولكن المتناغمة أيضا.

وهنا نعود إلى المسيرة من بداياتها، كما يلخصها الفنان نفسه، يقول الجعفري: لم أدرس الفن، ولا أعرف شيئا عن مدارسه، اعتمدت على التجربة التي أعتبرها حاضنة للإبداع النابع من كسر المألوف والقواعد والقوالب المتعارف عليها، أحببت الفن بكل ضروبه، وتأثرت بالخط العربي وأعجبت بخطاطي دمشق أمثال شيخ الخطاطين بدوي، واعتقدت أنني سأكون في يوم من الأيام خطاطا ناجحا، لكنني اكتشفت أن عشقي للحرف العربي لا يجعل مني خطاطا، وأيقنت أنني خطاط فاشل، ومارست الرسم في سن متقدمة، وكانت المحاولة الأولى لي في أواخر العام ٢٠٠٠.

ويضيف عن بداياته "يعود الفضل في توجّهي هذا للفنان المبدع الصديق محمد فهمي، وهو فنان عراقي رأى بالصدفة بعض خربشاتي، وسألني لمن هذه الأعمال فقلت له إنها خربشاتي، فقال لي يا أخي وليد أنت فنان، وسأنظم معرضا لأعمالك، وحين قلت له إنني مجرد هاوٍ ولا توجد لدي لوحات لإقامة معرض، لم يقتنع وطلب منّي أن أجهز نفسي، وأحضّر لمعرض خلال شهر واحد، وكان معي شهر لأنجز ما يمكن إنجازه، باستخدام التقنية التي طبقتها على خربشاتي، فأخذت إجازة من عملي، وأنجزت خلال أقل من شهر أربعة وثلاثين (٣٤) عملا فنّيا، كانت لوحات مختلفة الأحجام، ونظّم الصديق الفنان معرضا لتلك اللوحات في جاليري "هَـنَر" في دبي، وكان معرضا رائعا وناجحا بِعتُ فيه معظم الأعمال المشاركة... وهكذا كانت البداية، واستمرّ المشوار".

بين الغرابة والاغتراب

وأمام تجربة تنطوي على هذا التميّز والتنوع، نقف على صياغات تتّسم بقدر من الجرأة والمغايرة، جرأة في التلوين والنقش واستخدامات السيراميك المتنوعة، وجرأة في التعاطي بإيقاعات حادة مع الوجوه والأجساد غير الطبيعية على المستوى التشريحي لأعضاء الجسد وملامح الوجه، وكأنّما هي لأشباح أو معاقين، ففي كل وجه وفي كل عمل درجات من التعبيرية المدججة بشحنات عاطفية عالية، تتميّز بالغرابة بقدر ما تتميز الشخوص بالغربة في واقعها والاغتراب عنه أيضا.

وعلى صعيد مختلف، تجذبنا في أعمال الجعفري الكثير من السّمات الشرقية، ملامح تنتمي إلى عوالم الضّوء والألوان الحارّة من جهة، وإلى الزخرفة والنقوش من جهة ثانية، كما تحضر معالم من الفن العربي الإسلاميّ برموزه وعلاماته المميّزة، وخصوصا علامات تتعلق بالمكان الدينيّ بأقواسه والأهلّة التي تبرز في واجهاته. فمن أين تجمع للفنان هذا المزيج من المكوّنات الفنية والحضاريّة؟

ردّا على السؤال يحدّثنا الفنان الدكتور عن مصادره بالقول: أنا ابن المدن العربية، ولدت في الرملة في فلسطين عام ١٩٤٨ وخرجت منها وعمري عشرون يوما، نشأت في دمشق وحواريها وأزقتها ومساجدها وكنائسها، وانتقلت في السادسة عشر من عمري إلى أريحا، وتأثرت بالقدس ومعالمها، وعشت في بيروت سنوات عدة، وتجولت في القاهرة وبغداد وتونس وغيرها من المدن التي تركت أثرا في ذاكرتي، فأنا- إذن- ابن الثقافة الشرقية والموروث الديني والاجتماعي والثقافي العربي. هذا المخزون وجد متنفساً له وأنا في سن متقدمة، وانعكس في أعمالى بعفوية لا علاقة لها بالمدارس الفنية المتعارف عليها. المدن والأطلال هي المدن التي عشت فيها، مدن وأطلال ذات ملامح مشتركة مخزونة في ذاكرة المكان وتعددة والزمان الذي عشته بحلوه ومُرّه، وبأحداثه الجسام من حروب ودمار وخيبات لكل خيبة طعمها الموجع. أما بالنسبة إلى الوجوه والشخوص، فمعظمها انعكاس للواقع الذي نعيشه، وجوه مشوهة بملامح تختصر الوجع.

لا تستطيع قراءة واحدة، بهذه المساحة، استقراء أبعاد تجربة الفنان الجعفري وأعماقها، والأمر منوط بالنقد الفنيّ/ العلميّ المتخصص القادر على استكشاف تفاصيل وسمات أساسية في إيقاعات الموسيقا اللونية، وفي الخطوط والتكوينات الباذخة الجمال والقوة، وأعني قوة البناء ومتانة التكوين التي تمنح القوة لحضور الشخوص، كما لو أنهم شخوص عمل ملحميّ سرديّ يقدم رؤية عميقة للإنسان في مختلف "أحواله ومقاماته"، في عذاباته التي تبدو مأسوية استثنائية.



إعداد: عيسى جابلي

كاتب وإعلامي تونسي

هل حسّنت التكنولوجيا حياتنا؟



صارَ للتكنولوجيا حضور لافت في حياتنا إلى درجة يصعب معها التخلي عنها في قضاء شأن من الشؤون، بل إن تصور الوجود دونها أضحى كابوساً لا يمكن حتى تخيله، ذلك أنها زرعت في مناحي وجودنا، وتغلغلت في ممارساتنا، وأخذت، بعلمنا أو دونه، تنظم علاقاتنا وتحدد نظرتنا إلى الأشياء والعالم. ولئن سهلت علينا التواصل وخلصتنا من معاناة كان الإنسان يعانيها في قضاء أبسط الشؤون، فإنها ذهبت بنا بعيداً ملبية طموحاتنا، حتى أضحت أحلام الأمس أمراً هيناً، إذ كانت التكنولوجيا أول من يضع "قدمه" على القمر قبل الإنسان الذي حل فيه ثانياً، ولنقس على غزو الفضاء، البحرَ والبرّ، ولننظر كيف تبدّل وجه الأرض بفضل ما أفرزته من آلات ردّت المستحيل في زمن قريب ممكناً في حاضرنا.

غير أن هذه الصورة الإيجابية لا يمكن أن تخفي حقيقة أنها كانت مرفوقة بوجه سلبي ملازم لها؛ فالتكنولوجيا قد وضعتنا أمام حيرة في مجالات مختلفة منها الاستنساخ الذي قد يبدل شكل الوجود ومعناه؛ بالإضافة إلى التحكم الجيني وأسلحة الدمار الشامل الكيماوية والنووية وغيرها، وهو ما قد يدفع كثيرين إلى الاعتراض عنها وإبداء تحفظات إزاءها، لأنها من هذا الوجه تهدد الوجود الإنساني برمته، وتضع الإنسان أمام تساؤلات مصيرية تهدد أمنه واستمراره على الأرض.

ولهذه الأسباب توجهت "ذوات" بسؤال "هل حسّنت التكنولوجيا حياتنا؟" إلى عدد من الباحثين العرب من دول عربية مختلفة لرصد آرائهم في المسألة، فتباينت المواقف بتباين زوايا النظر.

مصدر سعادة.. مصدر قلق

يرى الأكاديمي المغربي الدكتور خالد التوزاني، أن التكنولوجيا قد أثرت تأثيراً بالغاً في حياتنا "بما وفّرته من قدراتٍ آليةٍ، لأداء بعض الأعمال التي كان يتطلب إنجازها وقتاً طويلاً وجُهداً كبيراً"، فتمكّن من توفير طاقة جديدة لتطوير الحياة وتجويد ظروفها. وبيّن الدكتور التوزاني أن الإنسان "كلما ابتكر الجديد كان إلى الراحة أقرب، وكان نصيبه من الاستمتاع بفن العيش أكبر"، ومن ثمّ فإن تعلقه بالجديد سيكون وطيداً حتى "ليغدو العيش من دونها ضربا من الجحيم أو سفراً بغير زاد ولا رفيق، وبذلك، ستصبح التكنولوجيا مصدر سعادة الإنسان، وأيضاً مصدر قلقه وخوفه من فقدانها، لتطفو على السطح أمراض جديدة، مثل فوبيا فقدان التكنولوجيا، التي قد تعني للإنسان فقدان جزء من أعضائه، أو فرد من أفراد عائلته".



خالد التوزاني: بقدر ما أسهمت التكنولوجيا في تحسين جودة حياتنا، أنتجت من القلق والتوتر ما أفقد الإنسان بعض توازنه

غير أن الدكتور التوزاني يوضح، من ناحية ثانية، "أن التكنولوجيا بقدر ما أسهمت في تحسين جودة حياتنا، أنتجت من القلق والتوتر ما أفقد الإنسان بعض توازنه، وجعل سلوكه يناظر بعض الآلات التي اخترعها، الشيء الذي يعيد للنقاش ذلك الجدل القديم حول ماهية الإنسان ونوع الحياة المثالية التي يرغب فيها، إضافة إلى سمات الإنسان الكامل أو السوبرمان، خاصة أن التكنولوجيا قد فتحت أمامه باب الأمل لتحقيق بعض الأحلام القديمة، بعدما حقق الكثير مما كان يحلم به، وذلك بمساعدة التكنولوجيا التي غيّرت حياته".

التكنولوجيا كلمة العصر الذهبية

وأمّا الباحثة اللّبنانيّة الدكتورة درّيّة فرحات، فترى أن "التكنولوجيا كلمة العصر الذهبية" التي جعلتنا "نعيش في عصر التواصل والتلاقي". غير أن ذلك يطرح سؤالاً بدا لها مهماً: "هل وصلت البشرية إلى مبتغاها، وحققت السلام والسعادة التي

درية فرحات: لا يستطيع أحد أن ينكر أن التكنولوجيا أدت دوراً مهماً في حياتنا، حيث اختصرت المسافات وقربت الأمكنة واختزلت الزمن



رائد عبيس: لا يمكن للوجه المشرق للتكنولوجيا أن يخفي سلبيات كثيرة منها "الاستعمار والاستثمار والاستحمار"

تنشدها؟"، وهو سؤال يستوجب أن "نعرض ما قدمت لنا هذه التكنولوجيا سواء أكانت في الاتصالات أو الحواسيب أو الإنترنيت أو حتى في الأدوات التي نستخدمها".

وفي إشارة إلى الجانب الإيجابي للتكنولوجيا، تؤكد الدكتورة فرحات: "لا يستطيع أحد أن ينكر أنها أدت دوراً مهماً في حياتنا، حيث اختصرت المسافات وقربت الأمكنة واختزلت الزمن، وقدمت التسهيلات في كثير من الأعمال. والنتيجة المنطقية لهذا هو أن نصل إلى حلول لكثير من مشاكل الإنسانية، وأن يسود العدل والأمان في العالم، لكن ما نراه فعلاً هو ازدياد الحروب والصراعات بين الدول وبين المجتمعات، وكثرت الأطماع والرغبة في السيطرة، بل إن بعض الأمراض الجديدة ظهرت بسبب هذه التكنولوجيا" ثم تساءل: "فهل يعني هذا رفض هذه الثورة العلمية والعودة إلى حياتنا البدائية وإلى ما كنا عليه من بساطة العيش؟!" مؤكّدة على صعوبة الإجابة: "إن اتخاذ هذا القرار- على صعوبته - ليس بالأمر الهين وليس مجدياً، فالحياة تسير إلى الأمام، إذا نحن نقف بين المطرقة والسندان، إن قبلنا بما تقدمه لنا التكنولوجيا فقدنا هناء العيش، وقبلنا بتعقيدات الحياة، وإن رفضناها عدنا إلى صعوبة الحياة وقساوتها". وتستنتج قائلة: "اختصاراً، للتوفيق بين المطلبين علينا حسن استخدام هذه التكنولوجيا".

التكنولوجيا غيرت حياتنا بشكلها الإيجابي والسلبي

من جهته يشير الباحث والأكاديمي العراقي، الدكتور رائد عبيس إلى التغيير العجيب الذي حصل في مجال الحياة الإنسانية بفضل العلم والتكنولوجيا في إجابة عن السؤال الرئيس الذي طرحته "ذوات"، غير أن "السؤال الأبرز هو ما نوعية هذا التغيير؟"، حسب قوله. ويتابع في محاولة للإجابة: "التغيير الإيجابي تمثل بمظاهر الحياة المادية، هناك سيارات، وطائرات، ووسائل ترفيه وتعليم، وأدوات عمل، وطب متطور، وتقنية صناعية في كل مجالات الحياة، وأقمار صناعية، وشبكة معلوماتية وتواصليات إلكترونية، كل هذه



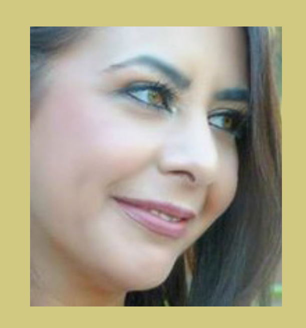
صابرين فرعون: سببت التكنولوجيا انفتاحاً لا حدود له بالمطلق، فلا رقابة تعمل على الحفاظ على الإنسان من الانحراف بقصد التثقف والتوعية

هي متغيرات جاءت لتشبع المخيلة الوجودية للإنسان، حلم الوجود وإرادة التفوق والخيال العلمي، وممكنات العمل، جعل من كل تاريخ البشرية تاريخاً لا يمكن مقارنته بعصر التطور العلمي الذي توجه عصر الصناعات الرقمية الذي نعيش به اليوم. وهذا التغيير الإيجابي قد حقق - ويحقق - حلم الإنسان على امتداد الأفق المستقبلي".

غير أن هذا الوجه المشرق للتكنولوجيا لا يمكن أن يخفي سلبيات كثيرة يذكر منها الدكتور عبيس "الاستعمار والاستثمار والاستحمار"؛ فتاريخ الاحتلالات العسكرية البشرية قد تناقص بشكل كبير لو قورن بتاريخ القرون الماضية. واستبدل بالاحتلال الاقتصادي أو بالاستثمار الذي توج بعصر العولمة. ومن بعدها يأتي "الاستحمار"، الذي اقترن بالغزو الثقافي، الذي صاحب تقنية الاتصالات بين الشعوب تحت ما يعرف "بالقرية الكونية"، وارتباطه بمفاهيم التشيؤ والاستلاب والأداتية والاستغفال وتضليل الرأي العام وانهيار منظومة القيم، وهذا ما يعاني منه الفلاسفة، إذ لم يجدوا هناك موازاة بين تطور العلم وتطور القيم البشرية في ظل تنامي الوعي الأمني بحقوق الإنسان والحريات والتسامح والوعي البشري، تحت ما يعرف بالفضاء العام". ويخلص الدكتور عبيس إلى "أن التكنولوجيا غيرت حياتنا بشكلها الإيجابي والسلبي على السواء".

التكنولوجيا سلاح ذو حدين

وفي السياق ذاته، تؤكد الكاتبة الفلسطينية صابرين فرعون، أن "التكنولوجيا سلاح ذو حدين"؛ ذلك أنها "سهلت عملية التواصل والاتصال بين الشعوب وأتاحت الفرصة للتعرف بطريقةٍ يسيرة على ثقافات متنوعة تشكل إرثاً غنياً وخصباً، ووفرت الخدمات والسلع ووفرت الوقت"، غير أنها "سببت انفتاحاً لا حدود له بالمطلق، فلا رقابة تعمل على الحفاظ على الإنسان من الانحراف بقصد التثقف والتوعية، وهذا لا يخص شريحة عمرية معينة"؛ وتضيف فرعون أن التكنولوجيا ساهمت في "تطوير الأسلحة الحربية التي تفتك بالبشر، وتجيز الهدم وتوافقه.. مهما كانت



لانا المجالي: "الروبوتات" الذكيّة تهدّد بزيادة معدلات البطالة عالميّاً في حال سيطرت على مجالات العمل بحلول العام ٢٠٢٥

مسوغات الحرب وأهدافها هي تقتل الإنسان، وهو أساس البناء وتلوث البيئة وتدمرها". كما "استبدلتْ التكنولوجيا الحديثة الأيدي العاملة بوسائل التقنين والمكنات والأجهزة، واعتمدت المواد الكيميائية والمواد الحافظة والصبغات والنكهات، وعلى صعيد الاجتماعيات قطعت أواصر العلاقات الاجتماعية ومنحتها بعداً آخر من الفرقة والبعد والعنف. وسمحت لأطفالنا بالتكاسل عن تبني العمل الجماعي كمساعدة الأهل، والتقاعس عن الأنشطة والتمارين الذهنية والدراسية".

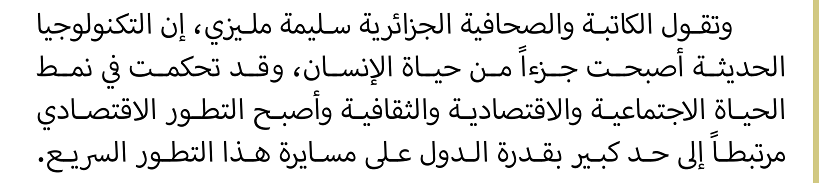
وتنتهي الكاتبة فرعون إلى أن "الأخطار السلبية تشكل عائقاً أمام التطور وبناء الحضارات، فكما هي حل للمشكلات، إنما تمثل، من ناحية أخرى، معضلة تحتاج من الإنسان أن يتفكر في سلوكياته وتنظيمها في استخدامه لها".

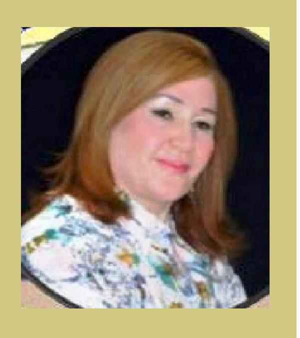
هوى المعرفة وهلاك البشرية

وتذهب الشاعرة والباحثة الأردنية لانا المجالي، بالسؤال بعيداً رابطة إياه بالتطور الإنساني المعاصر، مؤكدة أن "التكنولوجيا من أهم العوامل الديناميكيّة لتسريع وتيرة التطور الإنساني المعاصر الذي يؤثر بدوره على مجمل حياتنا، محدثاً تغيرات في البنى الثقافية والفكرية للمجتمعات". وبينت أن الحكم على دور التكنولوجيا إيجاباً أو سلباً "مسألة شائكة تدخل ضمن ما يسمى "فلسفة التكنولوجيا"؛ حيث تتباين وجهات النظر بين منتصر لمنجزاتها واكتشافاتها وقدرتها على التنبؤ بالمستقبل وتأثيرها الملموس على التقدم اجتماعياً واقتصادياً وعلمياً.. إلخ، ومحذّر من نتائجها الكارثيّة، كما هو الحال عند "هيدغر" الذي يرى بأنها تتغلغل في الحياة الإنسانية مخضعة كل مكونات الوجود لإرادتها، لافتاً إلى خطر تحوّل المجتمع الإنساني إلى آلة عملاقة يمثل الإنسان فيه دور المادّة الخام، بعد أن تظهر نزعة "الفيتيشية fétichisme" على سلوكه أمام إبداعه، محدثة "ردّة" تقلب الأدوار، فيصير عبداً للتكنولوجيا، الأمر الذي يتعارض مع "ديكارت" - وكذلك "بيكون" - الذي يرى أن المعرفة التقنيّة تجعل الكائن الإنساني "سيدا ومالكا للطبيعة".

ولربط هذه النتيجة بالواقع، تشير المجالي إلى "تقارير تؤكد أن "الروبوتات" الذكيّة، مثلاً، تهدّد بزيادة معدلات البطالة عالميّاً في حال سيطرت على مجالات العمل بحلول العام ٢٠٢٥، بالإضافة إلى تخوفات من تطويرها إلى حدّ يمكّنها من إجراء عمليات التفكير، وربما الشعور!، فتكره وتحبّ وتدير الحروب ضدّ مبدعها، الأمر الذي نخشى معه تحقّق مقولة نيتشه: "إنَّ هَوَى المعرفة ربما قاد البشريّة إلى الهلاك".







سليمة مليزي: إذا أحسنا التعامل مع التكنولوجيا لأغراض علمية وفكرية، فإنها ستحسن حياتنا بشكل كبير، لدرجة لا يمكن لنا الاستغناء عنها في تواصلنا مع العالم

وتقول الكاتبة والصحافية الجزائرية سليمة مليزي، إن التكنولوجيا الحديثة أصبحت جزءاً من حياة الإنسان، وقد تحكمت في نمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وأصبح التطور الاقتصادي مرتبطاً إلى حد كبير بقدرة الدول على مسايرة هذا التطور السريع.

ثم تركز على المفهوم، رغم إقرارها بصعوبة تحديده، إلا أنها تحدده بـ "ذلك الانفجار المعرفي الضخم المتمثل في الكم الهائل من المعرفة، وجميع أنواع التكنولوجيا المستخدمة في تشغيل المعلومات في شكل إلكتروني ونقلها وتخزينها، وتشمل تكنولوجيات الحسابات الآلية ووسائل الاتصال وشبكات الربط، وأجهزة الفاكس وغيرها من المعدات التي تستخدم بشدة في الاتصالات". مضيفة: "نظراً لما تحمله من معلومات فورية وسريعة ومهمة تتنقل بين العالم، وتسهيل الاتصالات بين الأفراد في جميع أنحاء العالم.. وهي تشمل ثلاثة مجالات: ثورة المعلومات؛ وثورة الاتصال؛ التي بدأت بالاتصالات السلكية واللاسلكية، وانتهت بالأقمار الصناعية والألياف البصرية؛ وأخيراً: ثورة الحسابات الإلكترونية التي امتزجت بوسائل الاتصال، واندمجت معها، والإنترنت التي فعلاً قربت العالم، وساهمت في تسهيل انتقال المعلومات بسرعة البرق".

أما عن موقفها منها وتقييمها لدورها في حياة الإنسان المعاصر، فترى أنها "قدمت خدمة كبيرة للإنسان، اختصرت المسافات بين الأقارب، وفتحت مجالاً واسعاً للتواصل الاجتماعي من خلال الشبكة العنكبوتية، خاصة بالنسبة إلى الإعلام وتناقل الأخبار بسرعة البرق، وهي بمثابة مدرسة بالنسبة إلى الطلبة والباحثين، كما تساعد على تسهيل العمل في كل المجالات العلمية". وانتهت إلى أن التكنولوجيا "إذا أحسنا التعامل معها لأغراض علمية وفكرية، فإنها ستحسن حياتنا بشكل كبير، لدرجة لا يمكن لنا الاستغناء عنها في تواصلنا مع العالم".

نتائج بحث مقارن حول النظم التربوية المغاربية في تونس والجزائر والمغرب



بقلم : د. مصدق الجليدي
باحث تربوي تونسي

أنجزنا خلال السنة المنقضية بحثا تربويا مقارنا حول النظم التربوية في ثلاثة بلدان مغاربية، تونس والجزائر والمغرب. ولتحقيق هذه المهمة شبّهنا النظام التربوي بكائن حي له روح وبنية أو هيكل ووظائف حيوية، وذلك وفق التوزيع الآتي:

أولا: ما يمكن اعتباره روح النظام ومصادر إلهامه: الغايات والمرجعيات والانتماء الحضاري والثقافي، أو شخصيته الوطنية والقومية والحضارية، ولغة التدريس في مؤسساته التعليمية.

ثانيا: ما يمثل ما يمكن أن نسميه مورفولوجيا وأناتوميا النظام التربوي (البنية والهياكل الداعمة).

ثالثا: ما يمكن اعتباره فيزيولوجيا النظام أو دينامية اشتغال وظائفه الحيوية وعوامل نموه وتجدده: التسيير والحوكمة - التجديد البيداغوجي - التكوين - البحث التربوي.

بناء على ما سبق، تعرضنا لجملة من المكونات الأساسية للنظم التربوية المغاربية في تونس والجزائر والمغرب، وشخصنا على نحو ما وبقدر ما روح هذه النظم ومورفولوجياتها وعدد من وظائفها الحيوية (فيزيولوجياتها)، فهل يمكن القول بعد إنجازنا لهذا العمل بوجود روح واحدة لهذه النظم، وهل أنها تتمتع بنفس القدر من المتانة والتعقد الهيكلي والحيوية الوظيفية؟

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار التاريخ المتماثل أحيانا والمتشابه أحيانا أخرى، والجغرافيا الممتدة الواحدة المواجهة لنفس الآخر الأوروبي المتصلة بنفس الجار الإفريقي تقريبا وبنفس الأخ العربي، إضافة إلى الاشتراك العريض في اللغة والدين والثقافة، فإنه من المستبعد





إن الخيارات المرجعية للنظم التربوية المغاربية قد تباينت بقدر ما في مستوى التأكيد على المرجعية العربية الإسلامية للنظام التربوي في كل بلد وفي مستوى مسألة التعريب

من حيث المبدإ أن تكون روح الشعب المغاربي العربي المسلم في غالبه، روحا متنافرة، غير أنّ الخيارات المرجعية للنظم التربوية المغاربية قد تباينت بقدر ما في مستوى التأكيد على المرجعية العربية الإسلامية للنظام التربوي في كل بلد وفي مستوى مسألة التعريب. ومردّ ذلك في تقديرنا هو خضوعها لاختيارات سياسية متأثرة بتاريخ الحركة الوطنية في كل بلد وكيفية مواجهة المستعمر من جهة، والمتأثرة كذلك بملامح قيادات بلدان المغرب العربي وتكوينها الثقافي، فضلا عن تأثير بعض الخصوصيات التاريخية والإثنية (مدى حضور الأمازيغية من قطر مغاربي إلى آخر). وفي السياق الحاضر، هنالك قدر من الاختلاف في كيفية التعاطي مع تحدي العولمة في مختلف مظاهره. بيد أنه مع كتابة الدستور التونسي الجديد من المنتظر أن يكون هنالك في الإصلاح التربوي المرتقب مصالحة للنشء مع هويتهم العربية الإسلامية، رغم أن هذه المسألة ما زالت موضوع جدل كبير بين النخب التونسية التي ما زال بعضها يحنّ إلى الصيغة القديمة المستدمجة للرومنة والتغريب المقنّع.

ما نقترحه على النظام التربوي المغاربي المنشود هو تبني نموذج حداثي أصيل، يمدّ المتعلمين بالمواد المعرفية والطرائق المنهجية، ويفتح أمامهم السبل البحثية لبناء متدرج يزداد تركّبا من مرحلة تعليمية إلى أخرى، لحداثة أصيلة من داخل ممكنات العقل الثقافي والعلمي العربي الإسلامي عموما والمدرسة المغاربية-الأندلسية والإصلاحية خصوصا، استيعابا ونقدا وإعادة بناء وتجاوز، مع الاستفادة الواعية من مجلوبات وفتوحات الفكر الإنساني شرقا وغربا.

كما نقترح مزيد تطوير سياسة تعريب تدريس المواد العلمية الصحيحة والتقنية والاجتماعية والإنسانية في كل من الجزائر والمغرب، والتخطيط المحكم لها في تونس، انطلاقا من توجيه الترجمة على المستوى الوطني إلى هذه الغاية بدرجة أولى، وتحفيز الإنتاج العلمي الوطني باللغة العربية وفق معجمية يتم الاتفاق حولها مغاربيا وعربيا، ثم تطبيق النقل التعليمي اللازم والمناسب على المواد العلمية المعربة للتعليمين الثانوي والإعدادي. ومن نافلة القول ألا يضعف الاهتمام بتعليم اللغات الأجنبية الحية، بل عليه أن يتدعم أكثر، سيما في ما يخص اللغات الأكثر انتشارا واستخداما في العالم والأكثر حملا للمعارف العلمية المتطورة، مثل الإنجليزية والصينية واليابانية والألمانية والروسية والتركية.

هذه المزاوجة بين التحديث الأصيل والإنتاج العلمي الوطني والمغاربي من جهة، والتعريب المستوعب لمكاسب العقل الإنساني والمواكبة

المستمرة لأحدث منتجات هذا العقل، هو من أجل أن تتدعّم استقلالية البلدان المغاربية، وأن تكسب رهان التفوق والامتياز بما يعود بالرخاء على مواطنيها وبالاستقرار والأمن الاستراتيجي لدولها ومجتمعاتها، والخروج من حالة التبعية والاعتماد شبه الكامل على الدول الأجنبية، وتنشيط الحياة الاقتصادية وتوفير مواطن الشغل لخريجي المنظومة التعليمية. لا يكون هذا المسار محصّنا بما فيه الكفاية إلا بترسيخ القيم الأصيلة في نفوس الشباب والناشئة، مثل قيم العمل والانضباط والعفة والصدق واحترام الآباء والمعلمين، في تناغم كامل مع قيم المواطنة وسائر قيم المجتمعات المدنية الحديثة كالديمقراطية وحقوق الإنسان والنزاهة والحوكمة الرشيدة.

هذا إذن، هو تصورنا لروح النظام التربوي المغاربي التي هي روح نشطة، ولكنها ممزقة أو منشطرة نوعا ما في بعض أنحاء الجسد المغاربي، وتحتاج إلى التصالح الكامل مع الذات والاغتذاء بمخزونها الحضاري مع الانفتاح على محيطها الحيوي وإجراء تبادلات مثرية معه لتكتسب المناعة والقوة اللازمتين، لتكون شريكا جديا ومفيدا مع الآخر الأوروبي والآسياوي والأمريكي.

أما مورفولوجية النظام وأناتوميته (هيكلته وبنيته وشبكته العصبية وخلاياه)؛ فهي في الأصل في خدمة نظامه الحيوي (فيزيولوجيته). فالوظيفة التجديدية في طرائق التعليم مثلا، ووسائله أو الوظيفة التكوينية لفاعلي النظام التربوي تتطلب بنى وهياكل تقوم عليها وبها. من هذه الناحية المتشابكة، تبدو ملامح النظام التربوي المغربي، كما يقدمها الميثاق الوطني للتربية والتكوين، ملامح منبئة بحيوية لافتة للنظر، يزيدها حركية الميل المتزايد نحو اللامرمزية واللاتمركز بما ييسر مهمة الحوكمة الرشيدة ومختلف تمشياتها، كما أن فتح المجال أمام الهيئات الخاصة لإدارة جانب من البحث التربوي على المستوى الوطني، يمكن أن يكون أنزيمة نافعة لتجدد النظام التربوي ككل، دون التنازل



روح النظام التربوي المغاربي روح نشطة، ولكنها ممزقة أو منشطرة نوعا ما في بعض أنحاء الجسد المغاربي، وتحتاج إلى التصالح الكامل مع الذات والاغتذاء بمخزونها الحضاري

أو التفريط في واجب الدولة عن رعاية هذا القطاع وإصلاحه وتطويره فعليا. ليس لدينا معطيات في الوقت الحاضر عن مدى التطابق الدقيق بين ما نجده في الوثائق والأدبيات الرسمية من جهة وما يمارس في الواقع من جهة ثانية، في هذا المجال الذي نبحث فيه الآن، ولكن وضع الخطة الاستعجالية (٢٠٠٩-٢٠١١) وتقرير المجلس الأعلى للتربية والتكوين والبحث العلمي (ديسمبر / كانون الأول ٢٠١٤) يؤكدان بوضوح عمق الفرق بين ما يفكر به وما ينتجه خبراء التربية في المغرب لصالح تطوير المنظومة التربوية وبين ما ينجز منه فعلا أو بين ما يمكن إنجازه منه بالفعل، نتيجة تراكم عوائق تقبع على الأرجح في البنية الذهنية والسلوكية، مهما تغيرت البنية الخارجية للنظام؛ أي أننا نفترض وجود فساد من نوعين. فساد ضمني غير مقصود حقا، وهو عقلية عدد من الفاعلين والعاملين في مجال التربية بمقاومتهم الغريزية للتجديد وميلهم إلى الكسل أو الانتفاع بأشكال مختلفة من غياب نظام الرقابة الدقيق، وفساد حقيقي وبحجم كبير ناتج عن غياب النزاهة والحوكمة الرشيدة. وما نفترضه عن النظام التربوي المغربي لا نستبعده أيضا عن النظامين التربويين في الجزائر والمغرب.

في تونس مثلا، تتواتر الأدلة والمؤشرات عن الأزمة التي يعيشها النظام التربوي. وما العمل حاليا على وضع تصور جديد للنظام التربوي، سواء على المسار الرسمي أو على المسارين المدني أو الحزبي، إلا دليل على وجود فساد كبير في هذا النظام. الائتلاف المدني لإصلاح المنظومة التربوية يدعو على سبيل المثال إلى استخراج معايير الإصلاح من براديغم الحوكمة الرشيدة ومن البراديغم الاستراتيجي. الحوكمة كانت أيضا محورا من محاور ورشات عقدتها وزارة التربية لدراسة مخرجات «الحوار الوطني حول الإصلاح التربوي في الجهات» في أواسط نوفمبر / تشرين الثاني ٢٠١٥. ولكن توجد عراقيل من أنواع شتى يجب تذليلها للمرور حقا في خيار الحوكمة ومكافحة الفساد وبناء منظومة تربوية وطنية سيادية محصنة من الفساد والاختراقات العولمية المضرة.

وفي الجزائر كذلك، ليس هنالك رضا حقيقي عن أوضاع المنظومة التربوية، رغم المكاسب التي



لا شيء يمنع في رأينا من العمل على نسج شراكات بين الجامعات والمؤسسات البحثية المغاربية، للشروع في بلورة مشروع تربوي مغاربي مشترك

نعتبر نتائج هذا البحث على قدر من الدلالة استنادا إلى رصدنا المنظم وتحليلاتنا للمعطيات التي تخص الأنظمة التربوية الثلاثة في تونس والجزائر والمغرب، في مستوى المحاور التسعة التي شملتها هذه الدراسة، ونعتبر أن الخلاصة الأعم هي في وجود تشابهات وإمكانيات تعاون كبيرة بين هذه النظم التي نتوسم فيها قابلية كبيرة للإصلاح العميق، رغم الأزمات المتكررة التي مرت بها ولا تزال. ومن الفرص المتاحة لإنجاز هذا الإصلاح المشترك هو وجود أرض سياسية مغاربية يجب تفعيلها في هذا المجال، للربط بين الباحثين المغاربة الذين لهم رغبة كبيرة واستعداد تام للتعاون في ما بينهم لبناء أرضية تعليمية وتربوية وتكوينية وبحثية مغاربية مشتركة وصلبة. وليس هنالك أي عائق نفسي-اتصالي وتواصلي بين هؤلاء الباحثين، بل توجد روابط ممتازة ومشاعر إيجابية للغاية، وهو ما نتمنى على الأنظمة السياسية رعايته واستغلاله لفائدة نهضة تربوية وعلمية مغاربية تعود بأعم فائدة على الجميع. في انتظار الاستفاقة التاريخية لهذه الأنظمة أو تطورها عبر تمشيات ديمقراطية تشاركية نحو الانسجام مع تطلعات المواطنين المغاربة ورغبتهم في التلاقي والعمل معا، لا شيء يمنع في رأينا من العمل على نسج شراكات بين الجامعات والمؤسسات البحثية المغاربية، للشروع في بلورة مشروع تربوي مغاربي مشترك، أو على الأقل في التطرق مبدئيا، تباعا وتصاعديا لعدد من القضايا والجوانب ذات العلاقة بهذا المشروع المنشود.

حققتها طوال العقود الماضية. وهنالك بحسب بعض المؤشرات حالة تراخ ونقص في الانضباط لدى بعض أصناف المتعلمين، بما يشي بالطريقة التي يدار بها الشأن التربوي في بعض الحالات. وفي المقابل، نلمس وعيا حادا وشعورا وطنيا واضحا لدى النخب الجامعية بضرورة تطوير المنظومة التربوية والارتقاء بمستوى جودتها. وهنالك مساع رسمية في الوقت الحاضر في هذا الاتجاه. ومما يحيّر حقا في الجزائر هو عدم حصول طفرة في البنية التحتية التعليمية موازية للطفرة الاقتصادية التي شهدتها خلال السنوات التي سبقت هبوط أسعار البترول والغاز.

في الأخير، رغم عدم تمكننا، لأسباب قاهرة، من إنجاز بحوث ميدانية، في الموضوع الراهن،

المصادر والمراجع

وثائق رسمية وشبه رسمية للنظام التربوي التونسي:

- الاتفاقيات الممضاة بين تونس وفرنسا بباريس في تاريخ ٣ يونيو/ حزيران١٩٥٥، المطبعة الرسميّة، المملكة التونسية.
- انبعاثنا التربوي منذ الاستقلال، سلسلة إصلاح التعليم والتخطيط التربوي، كتابة الدولة للتربية القومية، تونس، ١٩٦٣
- بورقيبة، خطابه في اختتام السنة الدراسية يوم ٢٥ يونيو/حزيران ١٩٥٨.
- قانون إصلاح عدد ٦٥، ٢٩ جويلية ١٩٩١
- القانون التوجيهي، قانون عدد ٨٠، ٢٣ يوليو/ تموز ٢٠٠٢
- الإصلاح التربوي الجديد: الخطة التنفيذية لمدرسة الغد (٢٠٠٢-٢٠٠٧)، يونيو/حزيران٢٠٠٢
- تقرير عن التطور التربوي (٢٠٠٤-٢٠٠٨)، وزارة التربية والتكوين.
- تطوير منظومة تكوين المدرسين، إعداد لجنة تنمية الموارد البشرية، المركز الوطني لتكوين المكونين في التربية- قرطاج حنّبعل، ديسمبر/ كانون الأول ٢٠١٢

وثائق رسمية وشبه رسمية للنظام التربوي الجزائري:

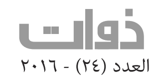
- القانون التوجيهي للتربية الوطنية، يناير/ كانون الثاني ٢٠٠٨
- النظام التربوي والمناهج التعليمية، إعداد المعهد الوطني لتكوين مستخدمي التربية وتحسين مستواهم، ٢٠٠٤
- إصلاح المنظومة التربوية: النصوص التنظيمية، إعداد مديرية التقويم والتوجيه والإصلاح، المديرية الفرعية للتوثيق، مكتب النشر، ديسمبر/ كانون الأول ٢٠٠٩

وثائق رسمية للنظام التربوي المغربي:

- الميثاق الوطني للتربية والتكوين، ١٩٩٩
- الكتاب الأبيض، ج١، ٢٠٠٢
- الخطة الاستعجالية (٢٠٠٩-٢٠١٠)، ديسمبر/ كانون الأول ٢٠٠٧
- التقرير التأليفي الخاص بتطبيق الميثاق الوطني للتربية والتكوين ٢٠٠٠-٢٠١٣: المكتسبات والمعيقات والتحديات، ديسمبر/ كانون الأول ٢٠١٤، من إنجاز المجلس الأعلى للتربية والتكوين والبحث العلمي.

مراجع:

- بن سالم، بلقاسم، التعليم العصري ونظام التوجيه المدرسي في تونس: دراسة تاريخية مؤسسية اجتماعية، سلسلة علوم التربية -٢- الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، ١٩٨٨
- الزّيدي، علي، «التعليم التونسي من الاستعمار إلى الاستقلال: أية مكاسب؟» في كتاب الثورة والمسألة التربوية: إشكاليات وبدائل الذي ضم أعمال ندوة منتدى الفارابي للدراسات والبدائل، صفاقس، ١٠-١١-١٢ مايو/أيار ٢٠١٣
- بوكرمة أغلال، فاطمة الزهراء، الإصلاح التربوي في الجزائر، مجلة الباحث، عدد ٠٤، ٢٠٠٦، ص، ص ٦٧-٧٣
- حزب الحركة الديمقراطية الاجتماعية بالمغرب، مذكرة حول إصلاح منظومة التربية والتعليم، ١٤-١٠-٢٠١٣
- الزيدي، علي، دراسات في تاريخ التعليم بالبلاد التونسية في الفترة المعاصرة، منشورات منتدى الفارابي للدراسات والبدائل، صفاقس، ٢٠١٤
- سويّح، علي، «سياسة الإصلاح في العهد النوفمبري: الرّهانات، الأهداف، الخطط،



الحصيلـة»، في أعمـال نـدوة منتـدى الفـارابي للدراسـات والبدائـل، ١٠-١١-١٢ مـاي ٢٠١٣ المتضمنـة في كتـاب الثـورة والمسـألة التربويـة: إشـكاليات وبدائـل، ص، ص ٣٠-٣١

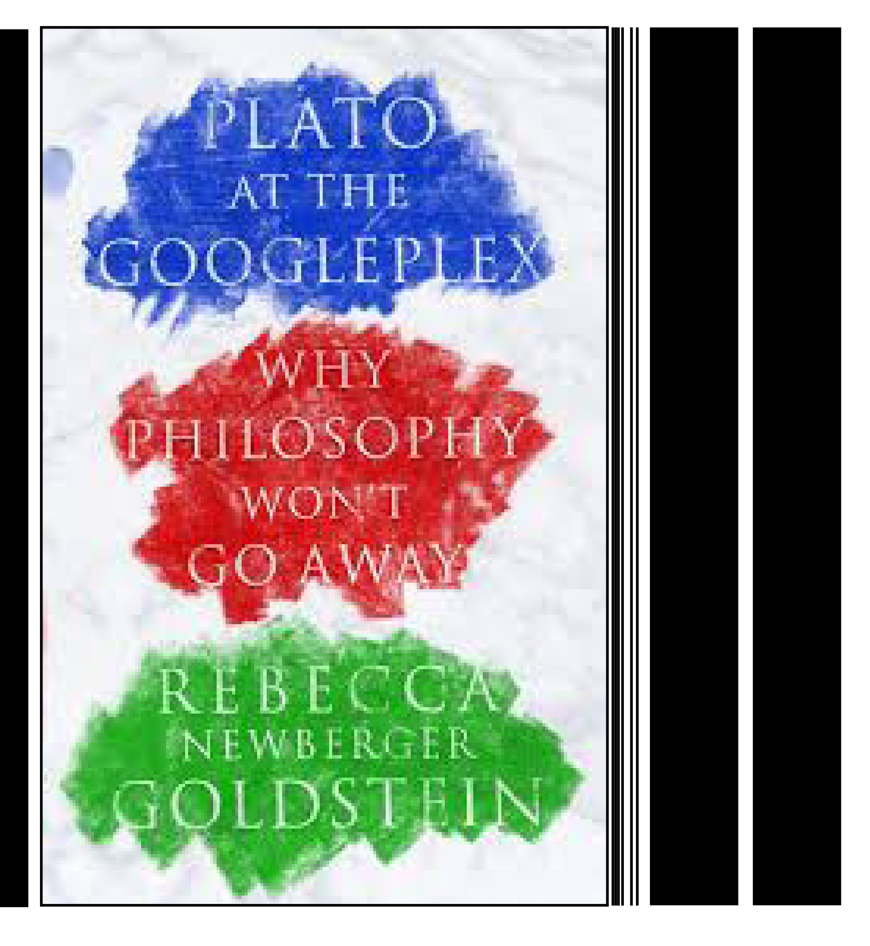
- لبيـض، سـالم «خطـاب الهويـة في النظـام التربـوي وأثـره عـلى الشـباب الطالـبي في تونس»، مجلـة دراسـات مجتمعيـة عـدد ١ يونيـو ٢٠٠٨ مركـز دراسـات المجتمـع الخرطـوم السـودان.

- مركـز الرباط للدراسات السياسـية والاسـتراتيجية، تقريـر حـول لغـات التدريـس في منظومـة التعليـم بالمغـرب، ٢٥ مايـو/ أيـار ٢٠١٥





ترجمة وتقديم:
لطفية الدليمي
كاتبة وروائية ومترجمة عراقية



تقديم:

ريبيكا نيوبرغر غولدشتاين Rebecca Newberger Goldstein روائيّة وفيلسوفة وأستاذة جامعيّة أمريكيّة، عرفت بأعمالِها الروائيّة التي تثير فيها موضوعات فلسفيّة قديمة أو معاصرة، وربما ليس هناك وصف لأعمال غولدشتاين أفضل من ذلك الذي قدّمته مؤسسة ماك أرثر MacArthur Foundation عند منح جائزتها لغولدشتاين عام ١٩٩٦؛ فقد ورد في أسباب منحها هذه الجائزة: "تُعدّ روايات غولدشتاين بمثابة مطارحاتٍ فلسفيّة مصاغة في قالب دراميّ من غير تضحيةٍ ما بمتطلّبات الخيال الروائيّ، وتروي أعمالها عادةً حكايات جذّابة تصف العلاقة بين العقل والمشاعر بتشويق وتعاطف وأصالة. تواجه شخوص غولدشتاين الروائيّة معضلات الوجود والإيمان - سواء الدينيّ منه أو ذلك المتعلّق بقدرة المرء على استيعاب الظواهر الغريبة المحيطة بالعالم الطبيعيّ - باعتبارها حالةً مكمّلة للوجود الأخلاقيّ والعاطفيّ للفرد، وقد برهنت روايات غولدشتاين أنّها محاولات ناجحة لتأكيد قدرة الرواية على أن تكون الوسيط الذي يمكّن القرّاء الشغوفين من مقاربة أسئلة الأخلاقيّات والوجود بكثير من الرّصانة والمتعة".

ولِدت ريبيكا غولدشتاين في مدينة نيويورك الأمريكيّة في ٢٣ فبراير (شباط) ١٩٥٠، ودرست الفلسفة في كليّة برنارد، وحصلت على شهادة دكتوراه في الفلسفة من جامعة برينستون، ثم درّست هي نفسها الفلسفة في عدد من الجامعات منها: كولومبيا، رتجرز، برانديس ...، وقد حصلت على جائزة (ماك أرثر) المرموقة عام ١٩٩٦، وكتبت عدداً من الكتب نذكر منها: (إشكالية ثنائية العقل ـ الجسد The Mind – Body Problem) عام ١٩٨٣، (خواص الضوء: رواية عن الحب والخيانة والفيزياء الكمية Properties of Light: A Novel on Love, Betrayal and Quantum Physics) عام ٢٠٠٠، (عدم الاكتمال: برهان ومتناقضة كورت غودل Incompleteness: The Proof and Paradox of Kurt Godel) عام ٢٠٠٥، (خيانة سبينوزا Betraying Spinoza) عام ٢٠٠٦، (٣٦ دليلاً على وجود الله/ ٣٦ Arguments on the Existence of God) عام ٢٠١٠.

أحدث كتب غولدشتاين عنوانه: (أفلاطون في عصر غوغل: الأسباب الكامنة وراء عدم موت الفلسفة / Plato at the Googleplex: Why Philosophy Won't





أفلاطون في عصر غوغل:
الأسباب الكامنة وراء عدم موت الفلسفة

(Go Away) الذي طرِح في الأسواق في مارس (آذار) ٢٠١٤، ويلقي الضوء الكاشف على التقدّم الهائل ـ وإن كان غير مرئيّ في الغالب ـ الذي أحرزته الفلسفة، وبالتالي يبشّر بالقدرة المدهشة للفلسفة على مغالبة موتها المزعوم الذي روّج له ستيفن هوكنغ: ففي الوقت الذي نشهد جميعاً في أوقاتنا الحاضرة أثر التطورات الهائلة التي يجترحها العلم والتقنية، ونشهد بالوقت ذاته كيف غيّرت هذه التطورات وبطريقة هائلة في فهمنا لكينونتنا الفيزيائية والعقلية، صار من السّهل على البعض أن يعدّ الاشتغال الفلسفي محض فعّالية غير منتجة وغير ذات نتيجة مؤثّرة، وتنتصب أمامنا شاخصةً المقولة التي أطلقها نبيّ الفيزيائيين المعاصرين (ستيفن هوكنغ) الذي جادل بقوة ودافع عن فكرته النبوئية القائلة بالموت الوشيك للفلسفة في عالمنا المعاصر، ومع أنّ غولدشتاين صرّحت أكثر من مرّة أنّها أحبّت الفيزياء واجتهدت أن تكون فيزيائيّة مرموقة، غير أنّها ترى أنّ العلم يعمل في فضاء يختلف عن الفضاء الفلسفيّ، وأنّ الفلسفة تخدم أغراضاً ليس بإمكان العلوم الطبيعيّة أو الإنجازات التقنيّة الإيفاء بها بنجاح وتمكّن كما تفعل الفلسفة، وبهذا الفهم تكون الفلسفة نوعاً من ترياقٍ للحفاظ على نمطٍ من التوازن


ريبيكا نيوبرغر غولدشتاين



يلقي الكتاب الضوء الكاشف على التقدّم الهائل الذي أحرزته الفلسفة، ويبشّر بالقدرة المدهشة للفلسفة على مغالبة موتها المزعوم الذي روّج له ستيفن هوكنغ

العقليّ والسايكولوجي للإنسان وإبعاده عن الانزلاق في وهدة الخواء العقليّ وتبعاته القاتلة.

تزوّجت غولدشتاين عام ٢٠٠٧ من عالم السايكولوجيا المعرفيّة "ستيفن بينكر Steven Pinker" الذي يعمل أستاذاً في جامعة هارفرد، وقد نشر العديد من الكتب المهمّة في ميدانه المعرفيّ، ومن أهمّها كتاب (مادّة الفكر: اللغة باعتبارها نافذةً على الطبيعة البشريّة) المنشور عام ٢٠٠٧ . عقدت غولدشتاين حوارات عديدة ملأى بالطرافة والحيويّة مع زوجها، ومن بينها حوار استغرق أربع ساعات ظهر في أحد أعداد مجلّة "Seed" عام ٢٠٠٤.

أقدّم في الفقرات التالية عرضاً ممتازاً لكتاب غولدشتاين نشرَهُ البروفسور كولين ماكغن Colin McGinn بصحيفة "وول ستريت جورنال" في عددها الصادر بتاريخ ٧ مارس (آذار) ٢٠١٤، ونلمح في هذا العرض مقاربة معاصرة للمفاهيم الأفلاطونية تتناغم مع معضلات حياتنا الحديثة، ومن الواجب التنويه بأنّ البروفسور ماكغن هو ذاته فيلسوف بريطاني درّس الفلسفة في جامعات مرموقة عدّة مثل: أكسفورد، روتغرز، ميامي، وقد ألّف ما يزيد على الخمسة والعشرين كتاباً في مختلف الموضوعات الفلسفية، وأشيرُ بخاصة إلى كتابه الأقرب للسيرة الذاتية والمعنون (صناعة فيلسوف: رحلتي مع فلسفة القرن العشرين) المنشور عام ٢٠٠٢.

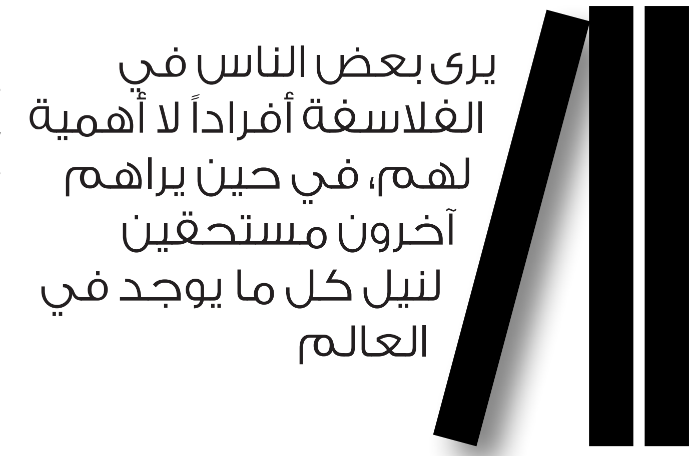
النص المترجم:

كتبت ريبيكا غولدشتاين كتاباً مناسباً في توقيت نشره وتناوله لأحوال عصرنا هذا من خلال اصطحابنا في جولة نطوف فيها بأرجاء عصر قديم: عصر الإغريق القدماء. تبتغي غولدشتاين من وراء رحلتها هذه أن تستكشف ما الذي يمكن أن تعلّمنا إياه أعمال أفلاطون بشأن الحياة التي تستحق أن تُعاش، والسياسة، وتنشئة الأطفال، والحب والحنين، والمعرفة والواقع، والدماغ والعقل، والخيريّة Goodness والجمال، وقد توفّقت السيدة غولدشتاين أيّما توفيق في كتابها هذا الذي أراه ملهماً في استبصاراته ومهمّاً ومتوهّجاً بالذكاء والألمعية. يُعاد بعث أفلاطون في هذا العمل إلى الحياة بطريقة طافحة بالسحر والدهشة، وكتلويحة تحية واجبة له تمضي السيدة غولدشتاين في الدفاع عن الفلسفة والوقوف بوجه من ندعوهم "الساخرين" من الفلسفة، هؤلاء الذين يدّعون في حومة تهوّرهم العجول وغير المتبصر أنّ الفلسفة لا تنطوي على أية مادة فكرية معتبرة، وليس لها من مستقبلٍ مرتجى في خضم سيادة النزعة العلمية المتطرفة.

يضمّ كتاب (أفلاطون في عصر غوغل) فصولاً عدة تحوي مناقشات منظمة تنظيماً مرموقاً ومشفوعة بمواقف تخييلية لأفلاطون، وهو يجول في مواقع مختلفة: نرى أفلاطون مثلاً في أبنية الإدارة الرئيسة لشركة غوغل وهو يروّج لأحد كتبه، ونراه أيضاً في جلسة نقاشية معقودة في الجادّة المسمّاة (92nd Street ٢) بمدينة مانهاتن النيويوركية، ونراه مرّة أخرى يعمل مستشاراً لأحد كتّاب الأعمدة الصحفية الخبراء، ثم نراه لاحقاً في جلسة حوارية منقولة عبر أخبار الكيبل، وفي موضع آخر نراه يُجري فحصاً دماغياً في أحد مختبرات العلوم العصبية، ولا تتردّد السيدة غولدشتاين في توظيف مهاراتها الروائية بما يمنح موضوع الكتاب تأثيراً متعاظماً من خلال تضمين المفاهيم المجرّدة في السرديات الحديثة الصارمة التي يضمّها الكتاب. في إحدى محطات الكيبل الإخبارية نرى أفلاطون، وهو يُشوى شيّاً على يد أحد المُحاورين الذي لا يعرف الخوف طريقاً إلى قلبه، وهو يلتقي ضيفه الإغريقي المميّز فيروح يخاطبه: "حسناً، أخبرَني الزملاء أنك شيء مهم في الفلسفة، سيد أفلاطون، سأخبرك وعلى نحو هجومي مباشر - على اعتباري واحداً من أولئك الشباب الهجوميين الذين لا يفتعلون الكياسة







والتحضر - بأنـي لا أحمـل أي تقدير تجاه الفلاسـفة"، فيجيبه أفلاطـون بـبرودة طاغية: "الكثيرون يشـاركونك الأمـر ذاتـه. إنّ عبارتـك هـذه تحتمـل طيفـاً واسـعاً مـن ردّات الفعـل - بـدءاً بالتقديـر والدهشـة وانتهـاء بالانتقـاد الصـارخ. يـرى بعـض النـاس في الفلاسـفة أفـراداً لا أهميـة لهـم، في حـين يراهـم آخـرون مسـتحقين لنيـل كل مـا يوجـد في العالـم!، ومـن جانبهـم فـإنّ الفلاسـفة يبـدون أحيانـاً رجـال دولـة، ويبـدون متصوّفـة زاهديـن في أحيـان أخـرى، وقـد يشـعر المـرء إزاءهـم أحيانـاً وكأنـه يجالـس جوقـة مـن المعتوهـين".

بالطبـع، يفـوز أفلاطـون في كلّ حجـة مـن حججـه، عـلى الرغـم مـن أنّ مُحاوريـه يفشـلون في رؤيـة نجاحـه ذاك؛ عـلى سـبيل المثـال في أحـد فصـول الكتـاب المصمّمـة جيـداً لتنـاول طروحـات العلـوم العصبيـة المعـاصرة يحصـل أن يتطـوع أفلاطـون، ليكـون شـخصاً تُجـرى عليـه تجربـة في التصويـر الشـعاعي المقطعـي لدماغـه، ويمـضي حينهـا الدكتـور (شـوكيت) في التعامـل مـع أفلاطـون والفلسـفة بسـخرية يخالطهـا المـزاح، وهـو يرمـي مـن كلّ هـذا إلى عـرض نكرانـه المطلـق لكل مـا يتفوّه بـه أفلاطـون، لكـنّ أفلاطـون مـن جانبـه لـم يلـقَ عنتـاً في تفنيـد أفـكار شـوكيت الاختزاليـة المفرطـة، والـتي جوهرهـا هـو أنْ ليـس ثمّـة مـن أشـخاص أو نوايـا أو معتقـدات أو أيـة صـلات سـايكولوجية ماخـلا وصـلات عصبيـة محفّـزة آليـاً (في الدمـاغ البـشري). إنّ المختـص بالعلـوم العصبيـة خلـط بطريقـة مربكـة بـين الآليـات الفيزيائيـة الـتي تجعـل الظواهـر العقليـة ممكنـة وبـين الظواهـر العقليـة ذاتهـا، وبقـدر مـا يتعلـق الأمـر بي، فأنـا أوصي بهـذا الفصـل عـلى وجـه التحديـد ليقـرأه كلّ هـؤلاء المتعصّبـين ضيقـي الأفـق الذيـن يـرون أننـا نقـف عـلى عتبـة إزاحـة الفلسـفة وإحـلال العلـوم الدماغيـة محلهـا.

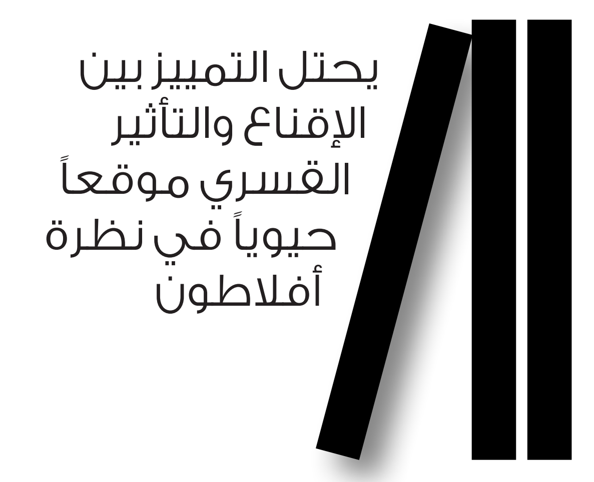
قـد يبـدو اعتـداد السـيدة غولدشـتاين بنفسـها مبالغـاً فيـه قليـلاً، ولكـن مداخـلات أفلاطـون كانـت غايـة في الفائـدة، إلى جانـب أنهـا أدخلـت سـقراط طرفـاً في تلـك المداخـلات، وجعلتـه يقـف موقـف الخصومـة مـع الأثينيـين (سـكّان أثينـا حـوالي القـرن الخامـس قبـل الميـلاد). فعلـت السـيدة غولدشـتاين شـيئاً سـليماً عندمـا جعلـت الكتـاب يتنـاول موضوعـات لهـا مـن الشـمول ومسـؤولية التنـاول بقـدر مـا تحتويـه المحـاورات الأفلاطونيـة الأصليـة بشـأن: الحكومـة العادلـة، وتعليـم الأطفـال، والقـسر والإقنـاع، والقيـم الكونيـة الكليّـة، ومعـنى الحيـاة.

يجـادل أفلاطـون بشـأن أهميـة الخـبراء الأخلاقيـين، ويقـف بالضـد مـن فكـرة (مراكمـة المصـادر الجمعيـة)، الفكـرة الـتي تتأسـس عـلى الاسـتجابات المتراكمـة للحشـود الكبـيرة، ويـصرّح أفلاطـون أنّ تلـك الفكـرة لا يمكـن أن تكـون وسـيلة جيـدة لبلـوغ خيـارات أخلاقيـة ملزمـة يعتـدُّ بهـا، ويدافـع في مقابـل ذلـك عـن تدريـب المحاكمـة الأخلاقيـة الصارمـة لـدى أقليـة نخبويـة فحسـب. تعتقـد السـيدة غولدشـتاين مقارنـة بـين الأخصـائي في علـم تقويـم الأسـنان والمختـص في الأخلاقيـات: لا أحـد سـيلجأ إلى اختيـار أخصـائي تقويـم أسـنان لـم ينـل تدريبـاً كافيـاً في ميـدان اختصاصـه، ويجـادل أفلاطـون (وتوافقـه السـيدة غولدشـتاين) أننـا ينبغـي أن نفسـح المجـال لفكـرة التدريـب المهـني في ميـدان الأخلاقيـات بغيـة إعـداد هـؤلاء الذيـن نتوسّـم فيهـم القـدرة والكفـاءة، لتقويـم أسـناننا الأخلاقياتيـة "المُعوجّـة" مـتى وجـدت.

بالنسـبة إلى أفلاطـون، فـإنّ تعليـم الأطفـال ينبغـي أن يتأسـس عـلى الإحسـاس بالجمـال المتأصـل في كل كائـن إنسـاني، وتبعـاً لهـذا فـإنّ جمـال الرياضيـات أمـر أسـاسي للغايـة في أي تعليـم رياضيـاتي لائـق. يبتغـي التعليـم في مراقيـه العليـا - كمـا يـرى أفلاطـون - تحريـر الكائـن الإنسـاني مـن ربقـة الوهـم والتمركـز الـذاتي الطاغـي، وينبغـي أن يسـاعدنا التعليـم عـلى رؤيـة الواقـع مجـرّداً مـن كل منظوراتنـا الشـخصية الـتي نحـاول خلعهـا قـسراً عـلى الواقـع، ومـن البديهـي أنّ رؤيـة أفلاطـون هـذه لا تتناغـم كثـيراً مـع المنظـورات البراغماتيـة (العمليـة) للتعليـم، الـتي تؤكـد عـلى محـض المهـارات والخـبرات التقنيـة.

يحتـل التمييـز بـين الإقنـاع والتأثـير القـسري موقعـاً حيويـاً في نظـرة أفلاطـون: ينطـوي الإقنـاع على مفهـوم أنّ "العقـل" هـو مـا تـمّ إقناعـه، في حـين أنّ التأثـير القـسري





ينطوي على ضغوطات وإنحيازات سايكولوجية ينبغي النوء بأعبائها، وهي ليست أكثر من إعلانات دعائية (بروباغاندا) واضحة في الإعلانات السياسية، والتبجّحات المعلنة على الشبكة العنكبوتية (الإنترنت)، والتغريدات التويترية والتعليقات الفيسبوكية الصاخبة ... إلخ، وتمضي السيدة غولدشتاين في التعامل مع الموضوعات العملية الفائقة الأهمية في يومنا هذا مثلما كانت مهمة أيام افلاطون، ولشدّ ما يعجب المرء بعد تدقيقه لتلك الموضوعات بالمستوى الرفيع من المحاكمة المعقلنة التي تمّ تدريبها بطريقة منهجية صبورة ومنظّمة بدل الاكتفاء بردّات الفعل العابرة إزاء بيانات التصويت والاستبيانات العامة.

تركز السيدة غولدشتاين على روح الثقافة غير الاعتيادية التي سادت أثينا القديمة، وقد أسهبت أيّما إسهاب في وصف الكيفية التي تحدى بها سقراط المفاهيم الأثينية بشأن "ما الذي يجعل الحياة مستحقة للعيش"؟ وقد ميّز سقراط بحدة صارمة بين الفضيلة الأصيلة ومحض امتلاك صيت حسن فحسب. لا يكفي في هذا المقام الاكتفاء بإبداء آيات التبجيل والاحتفاء والاستذكار لشخوص الفلاسفة كما لو كانوا أبطالاً محاربين في اليونان القديمة: إنه لأمرٌ في غاية الأهمية أن نعيش حياة نحوز فيها مزايا محمودة، وهذا يعني (من بين أمور عدة) أنّ المزايا الطيبة والصيت الحسن يمكن مبدئياً أن يتعايشا معاً، وتأسيساً على هذا الفهم يمكن لشخصٍ ما أن يحيا حياة خيّرة إلى أبعد الحدود ولا يلقى مع هذا أي إطراء، بل قد يتعرّض حتى إلى اللعن والشتيمة.

اعتماداً على الفهم السقراطي الذي عرضه سقراط في اعتذاره ذائع الشهرة، فإنّ نوعية الفرد الأخلاقية تقع في مرتبة أعلى من الـ (بوليس Polis) التي ينتمي إليها الفرد (بوليس: هي المدينة - الدولة في اليونان القديمة، وهي بمثابة الشكل المثالي لما يمكن أن تبلغه أيّة مدينة بالنسبة إلى الأهداف الفلسفية المنوطة بتحقيقها، "المترجمة"). كان أمراً بالغ الصعوبة على الأثينيين أن يتقبلوا هذا التفريق بين الفضيلة والصيت بسبب ثقتهم العمياء في المدينة - الدولة المنضوين تحت جناحها، ويبدو أننا نحن أيضاً نشاطر الأثينيين حساسيتهم تجاه التفريق بين الشهرة والفضيلة.

تلخص السيدة غولدشتاين أيضاً الاستجابات الدينية والمؤنسنة (العلمانية) إزاء المعضلات الوجودية التي نشأت مع عصر العتلة Axial Age (حوالي ٥٠٠ قبل الميلاد) عندما بدأت الأسئلة الأساسية الخاصة بالحضارة الإنسانية تتبلور، وحيث راح الأفراد يتساءلون بجدية "ما الذي يجعل الحياة الإنسانية مستحقة للاهتمام"؟ وقد اندفعت جماعة مُحددة (ممثّلة بالعبرانيين Hebrews) في الإيمان بفكرة متخيلة عن إله أوحد يعود إليه كلّ شأن الحياة الإنسانية، في حين أنّ جماعة أخرى (هم الإغريق) أرادت أن يكون للحياة الإنسانية معنىً لصيقٌ بها هي ذاتها وليس بأي شيء آخر بعيدٍ عنها، وتلاحظ السيدة غولدشتاين أنّ هذا الخيار الأساسي والمهم مازال قائماً حتى اليوم، وتمضي في التساؤل: هل أنّ الديانات الإبراهيمية تمتلك نظرة صائبة بشأن ماهية الحياة الطيبة للكائنات الإنسانية أم أنّ الإغريق هم من حازوا تلك النظرة الصائبة؟

يوضح أفلاطون في (جمهوريته) الرأي القائل إنّ قيمة الحياة الإنسانية تنطوي على معرفة الواقع الموضوعي المُتسربل بالاكتمال الرياضياتي والجمال الداخلي، وليست تلك الحياة وقفاً على إرادة كائن علويّ ذي سلطة فائقة فوق- طبيعية ما تفتأ تمارس سلطتها على شؤوننا الحياتية وموقفنا الأخلاقي. إنّ الحياة الأبدية الوحيدة المتاحة أمامنا - كما يرى أفلاطون - تتهيكل من خلال تمثّل الأشكال الأبدية الدائمة للحقيقة غير المشخصنة، ويرى أيضاً أنّ الأبدية ليست محض استمرارية في العيش والتنفس إلى الأبد، وأنّ الفردوس الأفلاطوني ليس ذلك المكان البهي الذي نرتقي إليه بسلاسة بعد أن نموت، بل هو المملكة الوجودية المتفوقة في مزاياها التي تتخلل أرواحنا ونحن لمّا نزل أحياء، وربما يوصف أفلاطون بحسب التوصيفات السائدة اليوم بأنه "متصوّف



أدين سقراط بالجريمة القصوى: اللاتقوى وإفساد الشباب، وهو الأمر الذي يعني جوهرياً مساءلته المخلصة لمبادئ الحياة الخيّرة

علماني"، بما أنّ القيم الكونية التي بشّر بها تمتاز بكونها سامية مجاوزة للواقع وغير شخصية وتمثل أشياء تستحق التقديس، ولكنْ بعيداً عن أيّ "وسيط" أو سلطة كهنوتية من أي نوع كان.

مثلما كانت محاكمة سقراط، ومن ثمّ إعدامه، الحادثة الهيكلية الأساسية في المحاورات الأفلاطونية؛ فهي لم تزل أساسية كذلك في كتاب السيدة غولدشتاين التي تكتب في موضع ما من الكتاب: "يمثل أفلاطون سقراطاً آخر من ناحية حفاظه دوماً على مسافة محددة له إزاء أيّة أزمة شخصية تطاله، ويجد نفسه عالقاً وسط جحيمها. لن يدع سقراط الأسف يشق سبيله إليه بعد تلك الجريمة المرتكبة بحقه عقب إدانته بالعقوبة القصوى: الموت، كما لن يجعل من تلك الحادثة حجر عثرة أمام سعيه وراء الموضوعات الفلسفية التي لطالما ملأت نفسه بهجة". أدين سقراط بالجريمة القصوى: اللاتقوى وإفساد الشباب، وهو الأمر الذي يعني جوهرياً مساءلته المخلصة لمبادئ الحياة الخيّرة، تلك المساءلة التي عُدّت تقويضاً للقيم الأثينية المنتفخة والمتعالية غروراً وخيلاء. عندما سئل سقراط حول شكل العقاب الذي يراه مناسباً جزاءً لجريمته العظمى اقترح أن يتناول وجبات طعام مجانية في البريتانيوم Prytaneum (مبنى يمثل القاعة الكبرى في المدينة، "المترجمة")، تقديراً لخدماته الطويلة التي قدّمها لمدينته (كان سقراط قد بلغ السبعين آنذاك)، وقد اعتُبِر جوابه هذا صفاقة كبرى ختمت مصيره بالموت المحتم بعد أن وُجِد مذنباً بالجريمة القصوى، وظلّ هو من جانبه يرفض إبداء التوبة عمّا نُسِب إليه من جرائم. إنّ كلّ ما فعله سقراط هو أنه ظلّ فيلسوفاً حقيقياً حتى النهاية، كما ظل يتساءل ويتساءل، رغم أنّ تساؤلاته تلك كان يتخللها أحياناً شيء من مُرّ العتاب والشكوى. لم تُبدِ السلطات الحاكمة أيّ اهتمام بطرائق سقراط التعليمية غير التقليدية، وتناست أنه هو من جلب للعالم حكمة أكبر بكثير ممّا فعله أي أحد قبله، وهكذا أرسِل سقراط إلى الموت لارتكابه جريمة النزاهة المخلصة والمفرطة، وقد انتُزِعت حياته على يد سلطاتٍ مدنية لطالما تفاخرت بفضائلها التنويرية الديمقراطية.

ليس من قبيل المصادفة أنّ قضية سقراط صارت تُدعى (حجّة يوثيفرو Euthyphro Argument) استناداً لوقائع المحاكمة (يوثيفرو: عنوان واحدة من الحوارات المبكرة الواردة في المحاورات الأفلاطونية، والاسم في الأصل يعود لشخصية ذات سطوة دينية تجاهد في تعريف التقوى والقداسة بحسب المفاهيم السائدة آنذاك، "المترجمة"). يخاطب يوثيفرو المتباهي المزهوّ بسلطته الدينية سقراط وبثقة مطلقة وحاسمة أنّ المقدّس ينبغي تعريفه بأنه "ما تحبّه الآلهة"، وهنا يشير سقراط إلى أنّ هذه المقايسة كفيلة بدفع الأمور إلى الوراء، وأنّ الآلهة تحب المقدّس لكونه مقدّساً أصلاً، وليس لكونها هي من تخلع عليه القداسة. إنّ هذه الحجة السقراطية تشتمل على الفكرة الكليّة الأساسية للاّهوت، التي يمكنها توفير أساسٍ للمنظومة الأخلاقية، كما يمكنها أيضاً أن تفتح الطريق وتجعلها ممهّدة أمام التفكير المؤنسن بشأن طبيعة الفضيلة، وهنا تؤشر السيدة غولدشتاين بأنّ تلك اللحظة في حياة سقراط كانت مفصلية وحاسمة في تاريخ الفلسفة الأخلاقية وفي تطور الحضارة الإنسانية بعامة، بعد أن أفصحت بجلاء عن سطوة الفكر العقلاني الخالص وسحره الفاتن. إنّ الساخرين من الفلسفة اليوم ينبغي تذكيرهم بهذا الإنجاز الفلسفي العظيم الذي أقدم عليه سقراط قبل قرون عدّة.

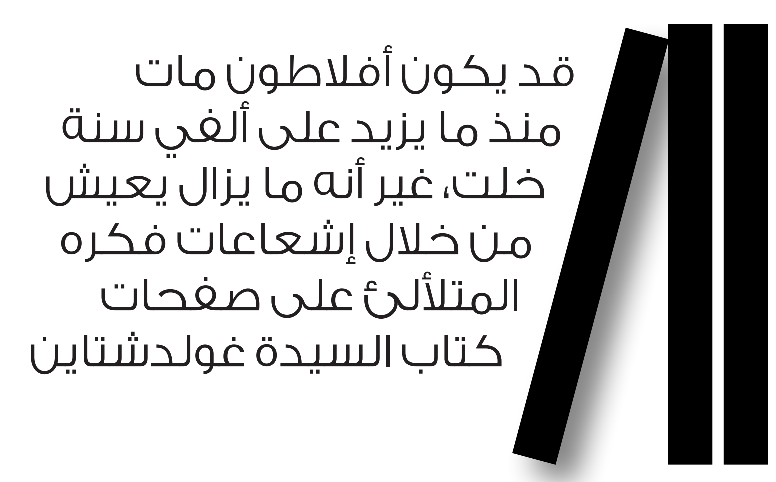
لم يصرّح سقراط بأية رؤى إيجابية بشأن ذاته، ولم يتردد في تقويض القناعات الراسخة للآخرين، في حين أنّ أفلاطون كان له العديد من الرؤى الشخصية التي مازالت تجتذب أنظارنا حتى اليوم، وهذه بعض الرؤى الأفلاطونية التي تستحق عبء المجاهدة لتحقيقها:

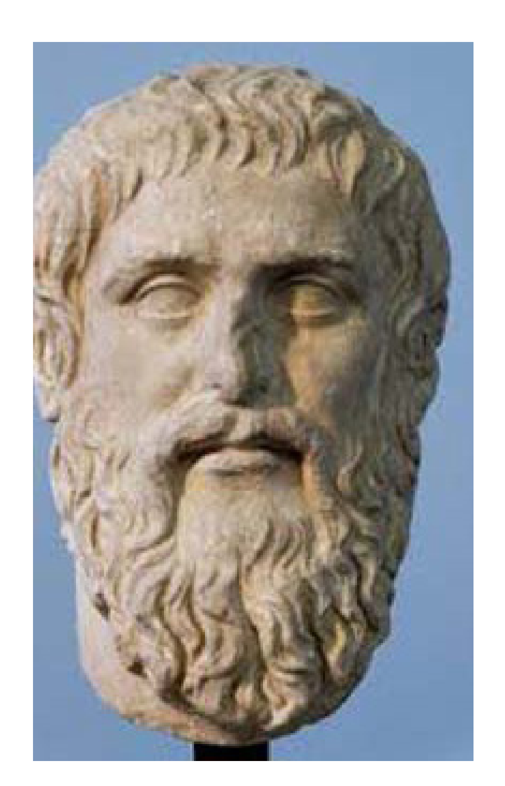
الحقيقة والجمال والخيريّة مرتبطة مع بعضها بعضاً بوشائج لا تقبل الانفصام.

ثمة جمال رياضياتي في الطبيعة يجعل جوهرها قابلاً للفهم.









ثمة عالم تجريدي من المفاهيم الكليّة الشاملة والكاملة بذاتها التي لا يطالها التغيير، بخلاف الطبيعة التجريبية للمعطيات الفردية التي نختبرها في حياتنا كلّ يوم.

ينبغي للتعليم أن يرتقي فكرياً في مراقي العالم اللامرئي للقيم الكونية الشاملة، وأنّ هذا الارتقاء يمكن تحقيقه بواسطة التدريب الرياضياتي الصارم إلى جانب الموسيقى والألعاب الرياضية.

لا بدّ من استثمار الإحساس الطبيعي الذي يبديه الطفل إزاء الجمال.

إنّ نمط التعليم الذي وصفناه أعلاه هو وحده الكفيل بصناعة أفراد أخلاقيين يصلحون وحدهم (وليس أي أحد آخر غيرهم) للعمل في المرافق الحكومية وتسيير شؤون الحكم.

الفضيلة تتطلّب المعرفة، لذا فإنّ التعليم الصحيح هو ما يقود إلى سيادة الفضيلة بطريقة معقولة بعيداً عن أيّة سلطات كهنوتية تخلع عليها قسراً ثوب القداسة.

الحياة التي تستحق العيش هي بالنتيجة حياة قائمة على المعرفة.

لسنا جميعنا في حاجة إلى الاتفاق الكامل مع كلّ هذه المبادئ الأفلاطونية، ولكنها في أقلّ التقديرات ينبغي أن تحوز على اهتمامنا، لأنّها توفر رؤية جديدة للعالم بموازاة الرؤيتيْن الدينية والمؤنسنة (العلمانية) اللتيْن حلّتا محلّ الفلسفة الأفلاطونية. قد يكون أفلاطون مات منذ ما يزيد على ألفي سنة خلت، غير أنه ما يزال يعيش من خلال إشعاعات فكره المتلألئ على صفحات كتاب السيدة غولدشتاين.




صدر حديثا


محمد يوسف إدريس
متخيل أحداث قصص الأنبياء والرسل
في الكتاب المقدس والقرآن الكريم
THE KORAN
Holy Bible
المركز الثقافي العربي
مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث
Mominoun Without Borders



يمكن للقارئ أن يتعرف على تفاصيل أوفى عن كل هذه الإصدارات وغيرها من إصدارات المؤسسة، بالإضافة إلى التعرف على مراكز البيع والمكتبات التي تبيع جميع إصدارات المؤسسة عبر ربوع الوطن العربي عبر الولوج لموقع مؤسسة «مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث» الخاص بالكتب على الرابط الرسمي التالي:
book.mominoun.com

محنة الإيمان وانغلاق الفقه وتهافت القانون



دَشنت مؤسسة "مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث" دار نشرها بإصدار كتاب جديد حمل عنوان "محنة الإيمان وانغلاق الفقه وتهافت القانون" للكاتب والباحث المغربي رشيد السعدي.

ينطلق الكتاب، كما جاء في تصديره، من عملية نقد شاملة للتفسيرات والمرجعيات، وتفكيك الأساطير الإسلامية، التي أعاقت تشكيل الإسلام الإنساني، ويطرح إشكالية الإيمان؛ لماذا يبدأ مضطهدا قبل أن يتحول إلى عقيدة تبرر الاضطهاد واللاتسامح؟ ألأن الفقهاء صاغوا الدين وأصلوه بحسب الأهداف الخاصة التي أرادها الحكام السياسيون؟ هل من طبيعة الإسلام الإكراه على الإيمان، وحجر الحريات، وعدم احترام الاختلاف والتعدد؟

ومن ثم، لماذا، عبر التاريخ الإسلامي، وإلى اليوم، يضطهد أصحاب الفكر الحر من المفكرين، والمجددين، والأدباء، والتهمة حاضرة دوما: الزندقة، الكفر، الخروج عن المعلوم من الدين بالضرورة، تعكير الأمن العام؟

مازالت معظم تشريعات الدول الإسلامية لا تعترف بمنظومة حقوق الإنسان وحرية الاعتقاد، وكأن العقل الإسلامي يعاني من الفصام، فنراه يطالب بحقوقه وحريته الدينية في الدول الغربية، ويحرم أبناءه، من ممارستها في بلدانهم، فهل يمكن التأسيس في العالم الإسلامي، بعد الربيع العربي، لدولة الحرية والكرامة والعدالة؟ وهل يمكننا الانتصار لدولة علمانية مؤمنة تحترم الاختلاف

والتعدديــة والحريــات العامــة؟

يطــرح الكتــاب مشروعــا فكريــا إصلاحيــا ينطلــق مــن أن الإســلام احــترم الإنســان، وقــدَّره، واســتخلفه في الأرض؛ ليبــني فيهــا حضــارة قائمــة عــلى التقــدم، والتطــور، والاجتهــاد، وعــدم تصنيــم النصــوص وتقديــس الأفــراد لمجــرد أنهــم سـلف، واحــترام التنــوع الفكــري والبــشري، والانفتــاح عــلى العالــم.

ورشــيد الســعدي، باحــث مغــربي، أســتاذ باحــث في مسـألة التصـوف والإناسـة وكـذا إشـكاليات إصـلاح الفكـر الديــني في الإســلام، حاصــل عــلى الدكتــوراه في الأديــان المقارنــة، صــدرت لــه مجموعــة مقــالات في الإصــلاح الديــني ومؤلفــات، منهــا: أوهــام الهويــة الدينيــة، في نظريــة الصراطــات المســتقيمة، وســيصدر لــه قريبــا عــن مؤسسـة مؤمنــون بــلا حــدود كتــاب: "محنــة حريــة العقيــدة والفكــر في المجــال الإســلامي، انغلاقــات الفقــه وتهافــت القانــون".

الأنوار والاستبداد في مجلة "يتفكرون"



خصصــت مجلــة "يتفكــرون" الفصليــة الفكريــة الثقافيــة، الصــادرة عــن مؤسســة "مؤمنــون بــلا حــدود للدراســات والأبحــاث"، ملــف عددهــا الثامــن لموضــوع الأنــوار والاســتبداد، ســاهم فيــه مجموعــة مــن الباحثــين والمفكريــن العــرب بمقاربــات متنوعــة، حاولــت الاقــتراب مــن ماهيــة مــشروع الأنــوار، الــذي تتحــدد ســماته الأساســية في ثلاثــة مبــادئ: الاســتقلال، الغائيــة الإنســانية لأعمالنــا، والكونيــة.

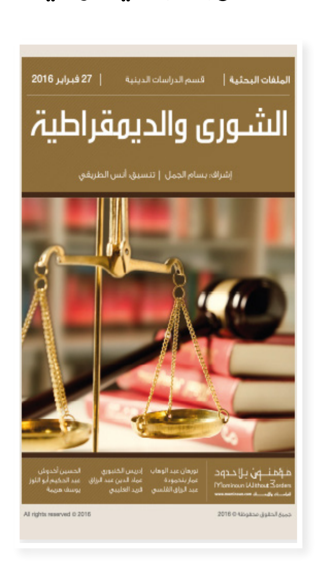
وفي تقديمــه لهــذا العــدد، أشــار الباحــث المغــربي حســن العمــراني، رئيــس تحريــر المجلــة، إلى أن "روح الأنــوار لا تختــزل في مطلــب الاســتقلال وحــده، لكنهــا تــأتي أيضــا بوســائل تنظيمهــا الخاصــة، أولهــا يتعلــق بغائيــة الأعمــال الإنســانية الحــرة، تــنزل هــذه بدورهــا إلى الأرض، فهــي لا تتوجــه إلى الســماء وإنمــا إلى البــشر، بهــذا المعــنى يكــون فكــر الأنــوار إنســانيا".

ويتضمــن الملــف مســاهمات كل مــن: محمــد شــوقي الزيــن "الحــق في التثويــر، الحــق في التنويــر: ســؤال الثــورة انطلاقــا مــن نــص يوهــان بنيامــين إيرهــارد"، وعبــد الســلام بنعبــد العــالي "فوكــو: أنطولوجيــا الحــاضر"، ومحمــد المصباحــي "مــن أجــل تجديــد التنويــر الإســلامي لمواجهــة تحديــات الأزمنــة الحديثــة"، وفتحــي المســكيني في ترجمــة لمقــال "في نقــد الأنــوار" لبيــتر ســلوترديك، وكمــال عبــد اللطيــف "ثقافــة الحــوار في المشــهد الثقــافي العــربي في الدلالــة والأفــق"، وعــادل حدجامــي "مــن مدينــة الــرب إلى دولــة الحريــة: في الأســس الفلســفية للفكــر الســياسي"،

وزندى أبي عاد "إنسانوية الأنوار وانبلاج الحداثة: قراءة أنثروبولوجية في مقومات الفردانية وتردداتها"، وخالص جلبي "دراسة في الاستبداد العربي: تاريخ الانحطاط الثقافي وتوطن الاستبداد (نحو نظرية كوبرنيكوس اجتماعية)"، وعمار بنحمودة "حفريات في الاستبداد والمقدس"، والزواوي بغوره "موقف من التنوير"، ومحمد الخراط "الأنوار الأوروبية والنهضة العربية"، وإبراهيم مجيديلة "مشروع الأنوار وصورة الآخر في فكر تزفيتان تودوروف"، وهاشم صالح "العالم العربي واستحقاق التنوير"، ورضوان زيادة "سؤال التنوير في عصر النهضة"، ومحمد يوسف إدريس "الثقافة العربية الإسلامية المعاصرة بين أنوار الاستبداد ومقتضيات استبدال المصلح والمواطن"، وفوزية ضيف الله "الأنوار والاستبداد، هابرماس قارئا نيتشه".

وإضافة إلى الملف، يتضمن العدد الثامن من مجلة "يتفكرون"، أبوابا علمية وأدبية وفنية، تشتمل على مقالات تجمع بين العمق والإمتاع، فضلا عن بعض الحوارات، وجرد لمجوعة من أنشطة مؤسسة مؤمنون بلا حدود.

الشورى والديمقراطيّة



في تقديمه للملف البحثي المعنون بـ "الشورى والديمقراطية"، يرى الباحث التونسي أنس الطريقي، منسق الملف البحثي، أن الالتباس بين مفهومي الشورى والديمقراطية، يعبر عن هذا الشكل من الوجود الذي لم نبارح بعد، هو الوجود بالغير، معتبرا أن "الديمقراطية كما الشورى، تجارب للغير الماثل بجوارنا، بل فينا. نستخرج الثانية من ذاكرتنا الحاضرة، لنواجه بها الأولى الحاضرة في واقعنا، عند الآخرين. وفي كلتا الحالتين نحن نستعير لوجودنا تجربة الغير، وننتهي عن تجربتنا الخاصة بنا. والمشكلة تتضخم عندنا مادامت هذه التجارب تقتبس مفصولة عن الرؤى التي تشدها للعالم".

ويضيف الطريقي في تقديمه لهذا الملف البحثي الإلكتروني، الذي أشرف عليه الباحث التونسي بسام الجمل، والصادر عن مؤسسة "مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث" في قسم "الدراسات الدينية"، أن القارئ لهذا الملفّ سيدرك أنّه حتّى من داخل الفكر الناقد للالتباس بين الديمقراطيّة والشورى، والساعي إلى توضيح مفاهيمهما، ثمّة صدى لهذين التوجّهين، حتّى من داخل الموقف العامّ المشترك النّاقد للالتباس الحاصل في بعض فكرنا العربي الإسلاميّ بين المفهومين. فعلى كون هذه المقالات والبحوث، وما يتبعها من مكوّنات هذا الملفّ، تهتمّ بكشف الخلط الواقع في الفكر الإسلاميّ السياسيّ خاصّة بين المفهومين، وتشرح تمايزهما، فإنّها تسجّل احتجاجها على هذه النظرة المعياريّة

التي تجعل الديمقراطيّة محكّ التقويم، بل منها ما يدافع عن الشورى بوصفها التجسيد الأخلاقيّ والسياسيّ للمثاليّة السياسيّة الإسلاميّة.

هذا ما نعثر عليه في مقال الباحثة المصريّة نورهان عبد الوهاب المعنون بـ "الشورى والديمقراطية: الفرق والفارق"؛ فمحمّد إقبال وخورشيد أحمد وفتح اللّه كولن وصادق جواد سليمان، يمثّلون عندها، على بعض التمايز بينهم، محاولات للملاءمة بين الشورى الإسلاميّة ومتطلّبات السياق الديمقراطيّ الرّاهن. إنّ الشورى والديمقراطية كلتيهما تنبعان عندها - كما تنقل عن صادق جلال سليمان- من اعتقاد مركزيّ بضرورة التشاور الجماعيّ وفضله في تحقيق الصالح العامّ.

وفي اتّجاه موقفها نفسه، المميّز بين الشورى والديمقراطيّة، ولكن الساعي إلى إيجاد ممكنات التوفيق النظريّ بين المفهومين، اهتمّ الباحث عبد الحكيم أبو اللّوز في مقاله المعنون بـ "جهود الدمقرطة في الفكر الإسلامي من منظور السلطة والسيادة عند راشد الغنوشي"، بتقييم محاولة واحد من ممثّلي ما يعرف بتيّار الصحوة الإسلاميّة، هو التونسيّ راشد الغنّوشي، تقديم صياغة مؤسّساتيّة للتسوية المنجزة عنده بين الشورى والديمقراطيّة، عبر تفكيره في مسألتي السلطة والسيادة. ورغم كشف الباحث عن فراغات نظريّة في هذه الصياغة، فإنّه يعتبر هذا الفكر محاولة لها قيمتها.

مقابل ذلك، تتعلّق بقيّة مباحث هذا الملفّ برصد الاختلاف الأكيد بين هذين المفهومين، الذي يمنع أيّة تسوية بينهما، بل ينفي أيّة صلاحيّة تأويليّة لمفهوم الشورى في السياق الحديث. وفي هذا الإطار، عاد الباحث التونسيّ عمّار حمّودة في مقاله المعنون بـ "الشورى والديمقراطية: سؤال الائتلاف والاختلاف"، إلى التاريخ، ليكشف غياب أيّ سند تاريخيّ قديم لهذه التسوية في التاريخ والثقافة الإسلاميّين، وقرّر على ضوء ذلك أنّ الاهتمام بمفهوم الشورى عند العرب المسلمين لم يحدث إلا في تاريخهم الحديث، تحت هاجس الردّ على إحراج الحداثة بداية من عصر النهضة العربيّة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ولا يختلف عنه الباحث المغربيّ المتميّز إدريس الكنبوري في مقاله المعنون بـ "الشورى والديمقراطية في وعي الإسلاميين بين التباس اللغة والتباس التاريخ"، الذي يؤكّد أنّ العرب المسلمين القدامى، وحتّى عصر النهضة العربيّة الحديثة، "كانوا يجهلون حتّى مفهوم الشورى ذاته"، وأنّ طبيعة السلطة في المجتمعين الإسلاميّ القديم والغربيّ الحديث تمنع أيّ تقريب بين المفهومين.

ويعتمد الباحث المغربيّ الحسين أخدوش على هذا التمييز، فيستعين في مقاله "بين الشورى والديمقراطية: الخلافة هي المشكلة"، بالنّقد التاريخيّ الذي أنجزه علي عبد الرّازق لمؤسّسة الخلافة، ليردّ الخلط بين الديمقراطيّة والشورى إلى خلط إسلاميّ مرفوض بين العقائد والمعاملات، ربط نظريّة السلطة في الفكر الإسلاميّ بالأصول، والحال أنّها من الاجتهاديّات والفروع.

وفضلاً عن الدراسة الوصفيّة للمواقف الإسلاميّة الثلاثة المعروفة راهناً من العلاقة بين الشورى والديمقراطيّة، والبحث عن سنداتها في اللّغة والتاريخ، وبيان اختلافاتهما المؤكّدة، التي ينجزها الباحث المصريّ عماد عبد الرزّاق، نعثر في تعريب الباحث التونسي عبد الرزّاق القلسي للفصل الرابع من الكتاب المعروف لروبارت دال (حول الديمقراطيّة)، وفي الحوار الذي أنجزه يوسف هريمة مع أستاذ الفلسفة التونسيّ فريد العليبي، على وجهة النظر الفلسفيّة المتجاوزة لإحداثيّات الأيديولوجيا في كشف التمايز بين المفهومين، وخضوعهما في النهاية إلى رغبة الإنسان التاريخي، أو طبيعته القارّة في الوجود، وهي طبيعة التأويل وتكوين مرتكزات للمعنى الذي يسنده للحياة، لا سيما لطريقة تصريفها سياسيّاً.

يقع هذا الملف البحثي في ٩٠ صفحة، ويمكن للقراء المهتمين الاطلاع عليه، أو تحميله مباشرة من موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود، عبر الضغط على الرابط التالي:

http://mominoun.com/pdf٠٢-٢٠١٦/١/democratie.pdf



استدعاء الشأن الديني في المجال العام في مجلة "ألباب"



صدر حديثا العدد السابع من مجلة "ألباب"، المجلة الفصلية المحكمة، المتخصصة في الدين والسياسة والأخلاق، الصادرة عن مؤسسة "مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث"، مُفردا جزءا مهما من مواده لموضوع الدين والدولة، أو علاقة الديني بالسياسي في المجتمعات العربية الإسلامية، والتي ما زالت تحتفظ براهنيتها، على عكس ما قد يعتقده البعض، من أنها من المواضيع المستهلكة.

وفي تقديمه لهذا العدد، ذكر الباحث التونسي نادر الحمامي، سكرتير تحرير المجلة، أن هذا الموضوع له أبعاد متعددة ومتداخلة، لها وجه دستوري وقانوني، ووراءه رهانات فكرية وحضارية وثقافية تمس مفاهيم مختلفة ومتشابكة كالهوية والانتماء والتراث ومصادر التشريع، والعلاقة بـ "الآخر"، والخصوصية والكونية والديمقراطية والحداثة، وغيرها من المفاهيم والتصورات المشكلة.

ويضيف الباحث الموريتاني عبد الله السيد ولد أباه، رئيس تحرير المجلة، أن مواد هذا العدد تحاول "تلمس جوانب متعددة من هذه الإشكاليات الواسعة التي تتنزل راهنا في مستويات ثلاثة هي:

أولا: سياق التجربة التاريخية للاجتماع المدني الإسلامي بخصوصياتها المميزة، من حيث منظور الحكم وآليات السلكة ودوائر الارتباط بين الدولة والمجتمع، ومن حيث الأدبيات السياسية في نصوص الكلام والفقه والأحكام السلطانية، وكتابات السياسة الشرعية وأعمال الفلاسفة والأدباء (مرايا الحكام، نصائح الملوك).

ثانيا: سياق التجربة الراهنة للمجتمعات المسلمة الذي شهد قيام الدولة القومية أو الدولة - الأمة التي تتأسس على الفصل المزدوج بين الدولة والمجتمع والوعي الفردي والمجال العمومي، بما يترتب على هذا الفصل من إحالة الاعتقادات الجوهرية إلى حيز الضمير الفردي، وبناء القيم الجماعية المشتركة على أساس التوافقات المصاغة بلغة القانون، من حيث هو التعبير عن الإرادة المشتركة.

ثالثا: سيق الإشكاليات والتحديات التي يطرحها راهنا موضوع التطرف الديني في جوانبه السياسية والأمنية والفكرية، في مرحلة تشهد انفجار المركزية السنية، وتحلل الأطر المرجعية الناظمة لها، بما يفسر تفاقم موجة الإرهاب والعنف الأعمى وبروز محاولات كاريكاتورية لابتعاث نموذج "الخلافة" التاريخي (تنظيم داعش)".

ويتضمن هذا العدد في باب "دراسات" مساهمات لكل من: محمد الخراط "استدعاء الديني في المجال العام"، ومولاي أحمد ولد مولاي عبد الكريم ولد جعفر "في الدولة المحايدة: حول طبيعة الدولة في ما بعد الدولتين العلمانية والدينية"، ونبيل فازيو "الدولة والتراث: دراسة في علاقة التراث السياسي الإسلامي بتلقي مفهوم الدولة الوطنية".

ويشتمل باب "ترجمات" على ترجمتين؛ الأولى لفوزي البدوي الذي ترجم نصا لـ ر. ب. سرجنت، والثاني لمحمد الحاج سالم الذي ترجم ثلاثة نصوص: الأول والثالث لآلان كاييه، والثاني لمرسيل غوشيه.

وفي "ألباب الكتب" يجد المهتم قراءتين: الأولى لفيصل شلوف حول كتاب امحمد جبرون "مفهوم الدولة الإسلامية، أزمة الأسس وحتمية الحداثة"، والثانية لنادر الحمامي حول كتاب حياة عمامو "السلطة وهاجس الشرعية في صدر الإسلام".


صدر حديثا



أكثر من ٢٠٠ مليون امرأة في العالم تعرضت للختان

أعلن تقرير أخير لمنظمة الأمم المتحدة للطفولة (اليونيسف) في اليوم العالمي للختان، أن أكثر من ٢٠٠ مليون امرأة في العالم تعرضت للختان، وأنه في البلدان الـ٣٠ التي تسجل أكبر معدلات لهذه الممارسة، تعرضت غالبية الفتيات فيها للختان قبل سن ٥ سنوات. أما في إفريقيا والشرق الأوسط، فتعرضت أكثر من ١٣٠ مليون امرأة في ٢٩ دولة للختان بحسب تقرير صدر عن المنظمة عام ٢٠١٥.

ويفيد التقرير أن نصف اللواتي عانين من هذه الظاهرة، يعشن في مصر وإثيوبيا وأندونيسيا، وتكاد تكون ممارسة الختان معممة في دول مثل: مصر، والصومال، وجيبوتي، حيث تخطت نسبة النساء اللواتي تعرضن للختان الـ٩٠٪. ولكن المشكلة لا تقتصر على النساء في المنطقة، إذ ارتفع عدد النساء المتعايشات مع الختان أو المتعرضات له من ١٦٨،٠٠٠ في عام ١٩٩٧ إلى ٥١٣،٠٠٠ عام ٢٠١٥ في الولايات المتحدة الأمريكية. أما في أوروبا، فيقدر أن مئات آلاف النساء قد تعرضن للختان، فيما آلاف البنات معرضات له في المستقبل.

الدول العربية في صدارة الترتيب

وفيما تحاول المنظمات الدولية مكافحة ظاهرة الختان الذي تجرّمه القوانين الدولية، تحل بعض البلدان العربية في صدارة قائمة البلدان التي تتعرّض فيها النساء (بين ١٥ و٤٩ عاماً) لهذه العملية، وذلك حسب الترتيب التالي:

الصومال: ٩٨٪

على الرغم من أن دستور البلاد يحظر ختان الإناث، فإنه يتم إخضاع الفتيات البالغ عمرهن ما بين أربعة و١١ عاماً إلى العملية بسبب تمسك أبناء المجتمع الصومالي، وخاصة النساء المسنات، بعادات وتقاليد اجتماعية يعيدونها عن غير حق إلى الإسلام. وتؤدي هذه العملية في أحيان كثيرة إلى الوفاة بسبب النزف أو الصدمة أو تسمم الدم. وتنظم المنظمات الدولية المدافعة عن حقوق الإنسان

نشـاطات اجتماعيـة، وتعمـل مـع رجـال الديـن عـلى تَغيـير نظـرة المجتمـع إلى ختـان الإنـاث.

جيبوتي: ٩٣٪

لا تـزال أعـداد كبـيرة مـن العائـلات الجيبوتيـة تـصر عـلى ختـان بناتهـا خوفـاً مـن أن تلحـق بهـا "وصمـة عـار" إذا مـا لـم تفعـل ذلـك، الأمـر الـذي يعقّـد مهمـة الجمعيـات المكافحـة لظاهـرة الختـان في البـلاد. ويهـدف المؤتمـر المنعقـد في اليـوم العالمـي لرفـض الختـان، والـذي ينظمـه اتحـاد نسـاء جيبـوتي بالتعـاون مـع وزارة المـرأة والتخطيـط العائـلي ومنظمـة "لا سـلام مـن غـير عدالـة" واللجنـة الإفريقيـة لمناهضـة ختـان الإنـاث إلى تقليـص انتشـار الظاهـرة إلى ٤٠٪ خـلال السـنوات الخمـس المقبلـة.

مصر: ٩١٪

عـلى الرغـم مـن صـدور قانـون يجـرّم ختـان الفتيـات منـذ عـام ٢٠٠٨، وإدانـة طبيـب في محافظـة "الدقهليـة" بالسـجن مـع أشـغال شـاقة مـدة عامـين بتهمـة إجـراء عمليـات ختـان، تبقـى مـصر واحـدة مـن أكـثر الـدول الـتي تنتـشر فيهـا هـذه الظاهـرة. ويحـذر نشـطاء في مجـال حقـوق الإنسـان ومكافحـة التمييـز ضـد المـرأة، مـن صعوبـة مواجهـة تأييـد إجـراء عمليـات الختـان في القـرى المصريـة الـتي تربـط ممارسـة هـذه العمليـة بعـادات وتقاليـد راسـخة في المجتمـع.

السودان: ٨٨٪

تهـدف الخطـة العشريـة الـتي أقرتهـا الحكوميـة السـودانية بالاشـتراك مـع منظمـات المجتمـع المـدني والمؤسسـات الدوليـة، إلى القضـاء عـلى ظاهـرة ختـان الإنـاث بحلـول عـام ٢٠١٨. ولكـن المعطيـات مختلفـة عـلى الأرض، إذ تنتـشر هـذه الظاهـرة مـع غيـاب إجـراءات ملموسـة أو برامـج تعليميـة وتثقيفيـة مناهضـة لهـا. وتختلـف اسـتنتاجات الدراسـات حـول سـبب انتشـار الظاهـرة في السـودان مـا بـين دراسـات تعيـد العـادة إلى القبائـل العربيـة الـتي اسـتقرت في شـمال السـودان في القـرن الـ١٤، وأخـرى تقـول إن الفراعنـة ابتدعـوا أول شـكل مـن أشـكال هـذه الظاهـرة. لكـن اللافـت أن الختـان يعـد مـن "السـنن" في المجتمـع السـوداني، ويشـجع عليـه بعـض رجـال الديـن الإسـلاميين، وخاصـة السـلفيين.

موريتانيا: ٦٩٪

تقـف وراء الانتشـار الواسـع لظاهـرة ختـان الإنـاث في موريتانيـا جملـة مـن الأسـباب، أبرزهـا اعتقـاد المجتمـع الموريتـاني أن الديـن الإسـلامي يـوصي بختـان البنـت قبـل عمـر سـت سـنوات، لتطهيرهـا وحـتى تكـون مؤهلـة لممارسـة الشـعائر الدينيـة، والاعتقـاد السـائد أن الختـان يقـي البنـت مـن العقـم ويحـدّ مـن الشـهوة الجنسـية، وهـذا مـا يسـاعد عـلى "حصانتهـا" إذا غـاب زوجهـا فـترة طويلـة. وفيمـا يصعـب الحـد مـن انتشـار الظاهـرة لتجـذّر هـذه الأفـكار في المجتمـع الموريتـاني، إلا أنّ برامـج التوعيـة والخطـاب الديـني المنـدد بالختـان، أدت إلى تراجـع طفيـف في انتشـاره في السـنوات الماضيـة.

اليمن: ١٩٪

شـهد اليمـن تراجعـاً طفيفـاً في انتشـار ختـان الإنـاث في السـنوات الماضيـة، بفضـل عمـل المنظمـات الدوليـة والحكوميـة لمكافحتـه، وحـث دار الإفتـاء عـلى التوقّـف عـن تلـك الممارسـة مـن خـلال نـزع الشرعيـة الدينيـة عنهـا، في حـين لا يـزال الطريـق طويـلاً أمـام محـو هـذه الظاهـرة تمامـاً، إلا أن هنـاك جهـوداً للحـد مـن انتشـار الاعتقـاد بـأن الختـان مـن السـنن الدينيـة ويحافـظ عـلى عفـة الفتـاة.

العراق: ٨٪

يتخـوف العراقيـون مـن أن الحمـلات الـتي وضعـت حـداً لانتشـار ختـان الإنـاث في مجتمعهـم تواجـه حمـلات مضـادة مـن المتشـبثين بالتقاليـد بالإضافـة إلى داعـش، لاسـيما أن التقاريـر تشـير إلى إصـدار تنظيـم داعـش مـن الموصـل فتـوى بختـان "كل النسـاء في العـراق".



ترقبوا

في العدد القادم

«مواجهة الإرهاب وإشكالية المقاربة»

